

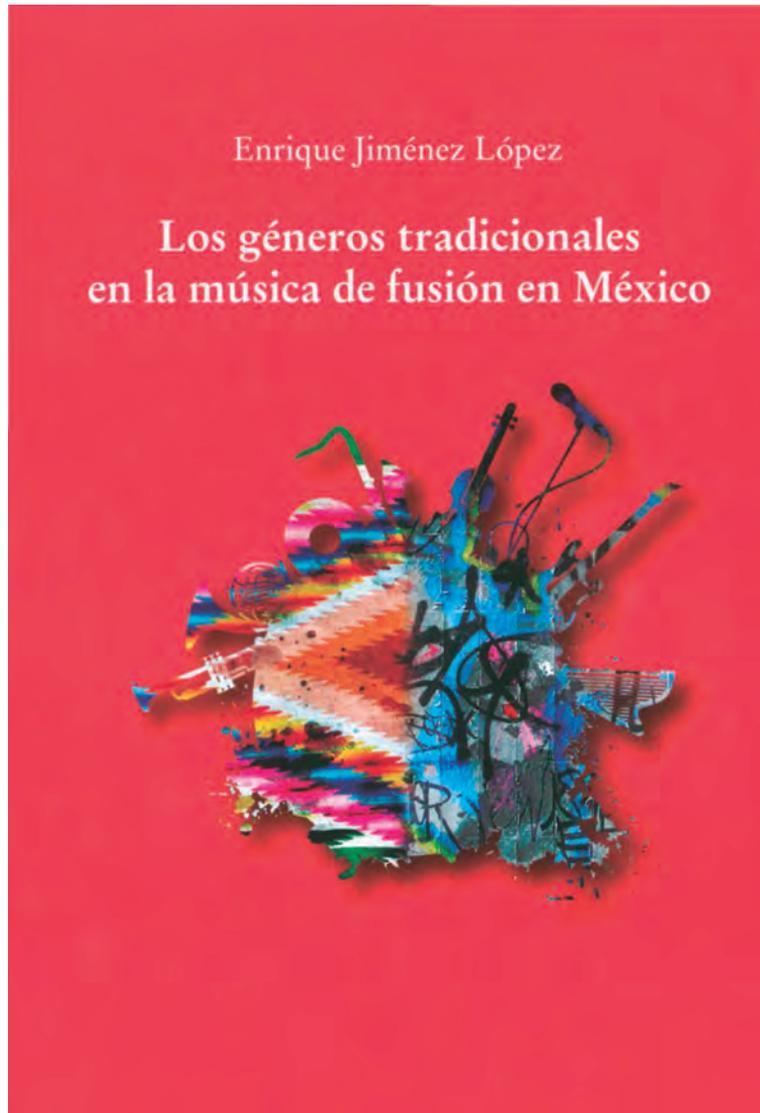


CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



Enrique Jiménez López

**Los géneros tradicionales
en la música de fusión en México**

 CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Jiménez, Enrique. (2016). *Los géneros tradicionales en la música de fusión en México*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBA, Cenidi Danza.

ISBN: 978-607-605-412-3

Descriptores temáticos (palabras clave): diversidad cultural, música de fusión, análisis musical, abreviaturas de instrumentos musicales.

Enrique Jiménez López

Los géneros tradicionales en la música de fusión en México





Licenciado en Etnomusicología por la Escuela Nacional de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Licenciado en Jazz con especialidad en contrabajo por la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y maestro en Musicología por la ENM. Formó parte de los grupos Zazhil, La Milpa y Sonaranda, dedicados a la interpretación de música tradicional mexicana, con los que realizó varias giras por diferentes países. Actualmente es director del grupo de jazz-fusión Jazzfalto con el que se ha presentado en diversos escenarios nacionales. Coordinó el libro *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes: antología de crónicas y críticas (1934-2004)* y ha publicado diversos artículos, ensayos y capítulos de libros. Fue maestro del Centro Morelense de las Artes en la licenciatura en Música. Es maestro del Consorcio Internacional Arte y Escuela (ConArte) y tiene a su cargo el taller de Ensamblés Musicales. Fue investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) de 1997 a 2008 y actualmente es investigador del Cenidi Danza.

Los géneros tradicionales en la música de fusión en México

CIENTÍFICA

Enrique Jiménez López

**Los géneros tradicionales
en la música de fusión en México**

Primera edición, 2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

Juan Ariel Rodríguez Peñafiel / Formación y diseño
Dora Torres Ponce / Corrección de estilo

© Enrique Jiménez López

D. R. © 2016 de la presente edición
Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
colonia Chapultepec Polanco, delegación
Miguel Hidalgo, 11560. Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de
esta edición son propiedad del Instituto Nacional
de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,
la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito
de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN: 978-607-605-412-3

Impreso en México



A Andrea
Por su amor, apoyo y capacidad para convertir nuestro andar
en una verdadera historia de vida.

A Ana Isabel y Santiago
Por su alegría, sus bailes y cantos que no dejan de emocionarme;
por su hermosa presencia en mi corazón.

Índice

Agradecimientos	xv
A manera de prólogo	xix
INTRODUCCIÓN	23
Enfoque metodológico	27
I. LA DIVERSIDAD CULTURAL	31
Mestizaje e hibridismo	36
Multiculturalismo	38
Interculturalidad	40
Sincretismo	41
Síntesis	42
Fusión	42
<i>World music</i>	47
II. LA MÚSICA DE FUSIÓN EN MÉXICO	53
Los intérpretes	72

Semblanzas de grupos y músicos de fusión	83
III. ELEMENTOS EMPLEADOS EN EL ANÁLISIS MUSICAL	101
Lista de abreviaturas de instrumentos musicales	108
Tablas comparativas	
Tabla 1	112
Tabla 2	116
Tabla 3	119
Tabla 4	124
IV. ANÁLISIS MUSICAL	129
V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	249
VI. FONOGRAFÍA	257
FUENTES DOCUMENTALES	265

Agradecimientos

Poner punto final a cualquier trabajo de investigación representa una pausa que nos permite reflexionar sobre el proceso académico alcanzado. Sin embargo, para llegar a ese momento es necesario transitar por varios caminos hasta encontrar el que mejor nos ayude a entender los conceptos y las categorías propios del objeto de estudio. En ese sentido, agradezco infinitamente al doctor Antonio Corona Alcalde, quien gracias a su innegable formación académica supo orientarme en los momentos en que el trabajo se tornaba confuso, ya que en un inicio esta investigación fue desarrollada como tesis para obtener el grado de Maestro en Música (Musicología) por la Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música) de la UNAM.

Por ese motivo, va mi profundo agradecimiento a mis sinodales, los doctores Felipe Ramírez Gil (†), Joel Almazán Orihuela y Gonzalo Camacho, así como al maestro José Antonio Robles. Gracias a sus conocimientos, trayectoria y generosidad, el trabajo final se vio enriquecido con sus sugerencias y comentarios. Especial agradecimiento al doctor Almazán por su posterior lectura del manuscrito y sus valiosas y pertinentes observaciones. A todos ellos, mi gratitud y admiración por sus aportes a la investigación musical en México.

Al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza), por permitirme continuar con este proyecto y por el apoyo recibido para su publicación. A todos sus investigadores y amigos que lo integran por su compañerismo, amistad y profesionalismo.

A mis colegas y amigos Jorge Velasco, Anastasia Guzmán y Jesús Echevarría por proporcionarme desinteresadamente varias grabaciones de su fonoteca personal, materiales que enriquecieron sustancialmente la fonografía incluida en este trabajo.

A mis carnales Alejandro Ugalde y Mario A. García por compartir su talento y su música conmigo en esa aventura que se llama Jazzfalto.

A todos los músicos y bailarines mexicanos que desde cualquier trinchera artística ejercen su derecho a soñar con un país libre.

A manera de prólogo

Este libro es resultado de varios años de trabajo en un tema que surgió, entre otras cosas, de mi paso por diversas agrupaciones musicales dedicadas a la vertiente de fusión. También jugó un papel importante en la elección del tema mi inquietud por entender cómo para algunos grupos, bajo su propia lógica, su trabajo formaba parte de la “música de fusión”, mientras que para otros sólo era “una manera particular de crear”, o bien, “una forma de nutrirse de geografías diversas”, o “la suma de influencias absorbidas a lo largo de la experiencia como músico”. Sin embargo, en varios de ellos, el resultado sonoro tenía algo en común: retomaban elementos de música tradicional mexicana con diversos tratamientos en el arreglo o la composición.

De esta manera inicié la elaboración de un anteproyecto que me ayudara a delimitar el objeto de estudio. Originalmente lo empecé a desarrollar siendo investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim). No obstante, gracias a una invitación de su homólogo en danza, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza), para participar en varios proyectos relacionados con música y danza, tuve la oportunidad de continuarlo (ya como investigador del Cenidi Danza), hasta concluirlo en el año 2012 y efectuar su posterior publicación.

El trabajo está estructurado básicamente en dos partes. En la primera, abordé de manera general, y como un primer acercamiento a su teorización, la noción de diversidad cultural donde se define el concepto de “fusión”. Asimismo, dado el poco material publicado hasta el 2012 sobre el tema, incorporé datos para iniciar una historización, centrándonos en el caso de México, donde incluí breves semblanzas de los grupos y músicos que han aportado parte de su trabajo al desarrollo de la música de fusión. La segunda parte está dedicada en su totalidad a mostrar los resultados del análisis

musical y su sistematización. Como se dará cuenta el lector, dicho análisis musical fue realizado a partir de la creación de un corpus de fonogramas (fuentes primarias) que tuvieron entre sus herramientas de fusión el uso de los diversos géneros y estilos de la música tradicional mexicana.

Así, mediante la recopilación, audición, análisis y sistematización de dicho corpus selectivo de fonogramas pude realizar un primer acercamiento a las principales características de la vertiente de fusión. Es importante señalar que en los años posteriores al término de la presente investigación se publicaron (afortunadamente) una gran cantidad de grabaciones y material bibliográfico que evidentemente ya no pudieron ser consignados en este trabajo. Finalmente, espero que con este estudio el lector tenga la inquietud de escuchar y disfrutar de este tipo de música propia de los siglos XX y XXI. Las músicas de fusión siguen siendo un campo de investigación en plena efervescencia debido a diversos factores socioculturales; un campo que está urgido de nuevas miradas y puntos de vista para poder identificar sus posibilidades creativas. Sólo a través de la exploración de estos nuevos territorios podremos dejar constancia de un tipo de música que ha generado, entre muchas otras cosas, sentido de pertenencia.

Introducción

Todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar.
Dicho popular

Durante mucho tiempo los investigadores musicales no tuvieron la inquietud de integrar a la música popular urbana como parte de sus preocupaciones teóricas; en cierto modo fue considerada como una expresión con poco valor estético, como un conjunto de músicas “no serias”, “ligeras” o “comerciales”. Así, podemos afirmar que el estudio de la música mexicana estuvo enfocado básicamente hacia dos grandes áreas: la llamada “clásica”, “de concierto”, “seria”, “cultura” o “de tradición escrita”; y la comúnmente denominada “tradicional”, “folclórica”, “étnica” o de “tradición oral”. Si bien es cierto que existen trabajos sobre la música popular en México,¹ éstos no han logrado el nivel de profundidad y análisis que presentan otras publicaciones en las áreas ya señaladas, pues como puntualiza Joan-Elies Adell:

Si nos referimos específicamente a la música popular contemporánea, nos encontramos con una especie de indiferencia que tiene mucho que ver con una falta de “estatuto”, de “prestigio”. Esta segunda causa se encuentra inevitablemente vinculada y delimitada por la primera: la idea de estudiar y teorizar las culturas

¹ Entre otros véanse: Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*. México, Ex-temporáneos, 1974; Yolanda Moreno Rivas, *Historia ilustrada de la música popular mexicana*. México, Promexa, 1979; Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*. México, Alianza Editorial Mexicana/Conaculta, 1989; Claes af Geijerstam, *Popular Music in Mexico*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1974; y Jas Reuter, *La música popular de México*. México, Panorama Editorial, 1985.

del rock se encuentra muy lejos de alcanzar las mínimas pretensiones de “seriedad” y de “rigurosidad” que toda actividad académica debe procurar.²

De manera general observamos que en un inicio el estudio de la música popular se basó en tres enfoques principales: una visión sociológica orientada a entender el funcionamiento de la industria y el mercado discográficos; el segundo, una tendencia inspirada en los métodos de la lingüística estructural, apoyados en un análisis formal de la música para determinar “unidades mínimas de significado” o para descifrar reglas sintácticas; y finalmente, los trabajos realizados bajo el cobijo de los estudios culturales, teniendo éstos como eje la investigación de los procesos de globalización del mercado y la relación entre la música y la economía.³ Sin embargo, a pesar de que la situación ha cambiado y actualmente la música popular urbana es un objeto válido de estudio para diferentes disciplinas –entre ellas la musicología, la sociología, la antropología, la etnomusicología (sobre todo a partir de los aportes de la semiología), los estudios culturales y la historia–, lamentablemente son contadas las publicaciones que han abordado el estudio de la música popular urbana en el ámbito de la fusión.

Aunado a lo anterior, podemos agregar que son prácticamente nulas las investigaciones realizadas desde la musicología sobre la música de fusión en México; por tal motivo, en este trabajo se pretende realizar un primer acercamiento al tema mediante una revisión panorámica del desarrollo de dicha corriente musical, básicamente desde dos perspectivas: a partir de un estudio histórico, y de una aproximación al conocimiento de las características musicales de la vertiente de fusión, misma que en la actualidad existe en prácticamente todas las culturas y grupos sociales del mundo.

De esta manera, los objetivos de la presente investigación son:

1. Identificar tanto los géneros y estilos de la música tradicional mexicana, como los géneros populares urbanos que han participado en el desarrollo de la música de fusión.

² Joan-Elies Adell, *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. España, Editorial Milenio, 1998, p. 35.

³ Silvia Martínez García, “Músicas ‘populares’ y musicología: aportaciones al estudio del *heavy metal*”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4. Madrid, Fundación Autor SGAE/ICCMU, 1997, p. 241.

2. Conocer las características musicales más significativas de los elementos fusionados.
3. Generar una fonografía básica de la música de fusión en México (1967-2008).
4. Realizar un primer acercamiento a la historia de la música de fusión en México, mediante una revisión de diversos textos bibliohemerográficos.

Así, a través de la revisión de fuentes se generaron “datos para una historia aún no escrita”⁴ sobre el desarrollo de la fusión en México; la redacción de pequeñas semblanzas de los grupos y los músicos que participan en esta corriente musical, y una breve descripción de algunos términos que han sido utilizados para explicar la diversidad musical y el fenómeno de la *world music*.

La música popular urbana, en su gran mayoría, no se define como obra a partir de la notación, pues ésta no puede reflejar la cantidad de aspectos musicales que contiene la primera: son las prácticas performativas y compositivas las que le dan mayor definición como género.⁵ Por tal motivo, fueron los fonogramas (documentos sonoros generados para difundir dichas prácticas compositivas) una de las fuentes primarias que nutrieron la presente investigación en su parte analítica. Así, el corpus de trabajo quedó conformado por grabaciones que se publicaron desde finales de la década de los sesenta hasta el año 2008 (incluyendo algunos materiales que no consignan el año de publicación, pero que por su importancia fueron considerados en este estudio). De esta manera, como un primer acercamiento a las características musicales más importantes de la vertiente de fusión en México, se llevó a cabo un análisis musical (de tipo formal) que comprende el estudio de patrones rítmicos, unidades melódicas, enlaces armónicos, e instrumentaciones, entre otros elementos.

Como en toda tarea que implica una selección, evidentemente no aparecen todos los grupos que participan en esta corriente musical. Para la inclusión de los grupos y los músicos al corpus del trabajo se tomó como base el siguiente criterio de selección: se eligieron las grabaciones que pre-

⁴ He retomado el título del excelente libro de Alain Derbez sobre el jazz en México, ya que dicho texto recrea perfectamente el carácter panorámico de este trabajo.

⁵ Una manera muy práctica de representar gráficamente la música popular urbana es escribir solamente la línea melódica y el cifrado correspondiente.

sentaron entre sus características principales la fusión de géneros y estilos de la música tradicional mexicana (indígena o mestiza) con músicas urbanas (rock, jazz, blues, etcétera). Las grabaciones que mezclaron géneros del ámbito urbano entre sí (rock con jazz, blues con rumba, etcétera) no fueron consideradas; de igual manera, los trabajos que fusionaron exclusivamente géneros tradicionales (son huasteco con jarocho, etcétera) también quedaron fuera de la selección. Cabe señalar que aquellos casos que sugieren el uso de música presuntamente prehispánica como material de fusión tampoco se incluyeron en este texto, debido a que no existen fuentes directas que nos permitan conocer cuáles fueron las características reales de aquella música.

Sobre la temporalidad, se comienza desde los años sesenta debido a que fue en este periodo histórico cuando surgieron en México los primeros grupos que empiezan a fusionar varios géneros musicales, o como bien señala la etnomusicóloga Ana María Ochoa: “los llamados ‘grupos de proyección’, es decir, músicos urbanos que recrean las tradiciones campesinas, indígenas o afro-americanas”.⁶ Posteriormente, en los años ochenta tuvieron lugar dos acontecimientos que incidieron en la producción de fonogramas: por un lado, se monopoliza el mercado de la música concentrándose en cinco compañías: Sony, Universal, EMI, BMG y Warner, empresas que empezarán a absorber a compañías discográficas locales, “por ejemplo, en Brasil toda la obra de Milton Nascimento registrada en la década de 1970 por la editora Arlequim, pertenece ahora a EMI”.⁷ Y por el otro, debido al surgimiento de la tecnología digital y el consiguiente abaratamiento de la producción de discos, nacen las compañías independientes que darán cabida a grupos musicales alternativos.⁸ Además, a principios de los años noventa la industria musical discográfica creó la categoría comercial llamada *world music* (música del mundo, internacional o étnica) con la finalidad de agrupar géneros que no habían dentro de sus clasificaciones convencionales comerciales, dando cobijo, entre otras cosas, a la vertiente de fusión. Y ya en pleno siglo XXI han surgido una gran cantidad de grabaciones que muestran diferentes formas

⁶ Ana María Ochoa, “La producción grabada y la definición de lo local sonoro en México”, en *Heterofonía* núm. 124, 2001, p. 44.

⁷ Néstor García Canclini, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, Gedisa, 2004, p. 197.

⁸ A. M. Ochoa, *op. cit.*, p. 44.

de concebir la fusión, y que han generado una fuerte circulación y consumo de esta corriente musical.

Enfoque metodológico

Varios autores han afirmado, entre ellos el etnomusicólogo de origen checo Bruno Nettl, que cualquier tipo de música se puede estudiar básicamente desde dos perspectivas: por un lado, a partir de sus estructuras musicales; y por el otro, en función de su contexto cultural y su relación con otros aspectos de la vida humana,⁹ tradicionalmente ejemplificadas por los campos disciplinarios de la musicología y la etnomusicología, situación que afortunadamente está cambiando en la actualidad. Sin embargo, es importante aclarar que estas dos posiciones no son antagónicas, sino complementarias, es decir, en vez de oponer sistema musical y cultura, o texto y contexto, es mejor considerar un evento sonoro como una actividad humana que puede ser estudiada desde diversos puntos de vista. De igual manera, desarrollamos este trabajo a partir de los planteamientos del antropólogo Néstor García Canclini sobre la interacción de grupos culturales y las contradicciones que estos procesos conllevan:

En vez de comparar culturas que operarían como sistemas preexistentes y compactos, con inercias que el populismo celebra y la buena voluntad etnográfica admira por su resistencia, se trata de prestar atención a las mezclas y los malentendidos que vinculan a los grupos. Para entender a cada grupo hay que describir cómo se apropia de y reinterpreta los productos materiales y simbólicos ajenos: las fusiones musicales o futbolísticas, los programas televisivos que circulan por estilos culturales heterogéneos, los arreglos navideños y los muebles “early american” fabricados en el sudeste asiático.¹⁰

Siguiendo el enfoque metodológico de Nettl, y debido a que este trabajo es un primer acercamiento al estudio de la música de fusión, se llevó a cabo una

⁹ Bruno Nettl, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 25.

¹⁰ N. García Canclini, *op. cit.*, p. 21.

revisión histórica del objeto de estudio, así como la sistematización de las características musicales, aunque hay un primer intento de aproximación a su contexto cultural a partir del diálogo con algunos creadores e intérpretes de esta corriente musical. Así, la información que aparece en este estudio se ha dividido en dos partes:

1. Una revisión histórica (que, como se recordará, contempla también la descripción de ciertos términos que tienen que ver con la diversidad cultural y musical, la redacción de semblanzas, algunas ideas básicas sobre la *world music*, y un recuento inicial de los acontecimientos históricos relevantes que han caracterizado a la corriente de fusión en México).
2. Las principales características musicales de la vertiente de fusión.

Como parte del proceso metodológico fue necesario realizar diversas actividades o etapas encaminadas a sistematizar la información, las cuales básicamente fueron:

- a) **Revisión bibliográfica.** Consistió en la recopilación, lectura y sistematización de los datos relacionados con el objeto de estudio.
- b) **Acopio de material fonográfico.** Se reunieron diversos materiales fonográficos a partir del criterio de selección ya mencionado, para posteriormente elaborar una fonografía general de la música de fusión en México.
- c) **Revisión y delimitación de un corpus de grabaciones.** A través de una primera audición de todos los fonogramas recopilados se procedió a la delimitación de un corpus de trabajo que permitiera, en un primer acercamiento, conocer sus características musicales, mismas que posteriormente se evaluaron mediante un método cuantitativo.
- d) **Realización del análisis musical.** En la primera audición se ubicaron los ejemplos relevantes de cada fonograma para el presente estudio, y se establecieron ciertas categorías musicales pertinentes al proceso de fusión (organizadas en tablas), las cuales se depuraron más adelante. Tal fue el caso de las categorías que no resultaron significativas –por ejemplo la “agógica” y la “dinámica”–, o de algunos elementos que rebasaban el alcance de esta investigación, como la “fusión visual”.¹¹ Los datos definitivos se agruparon en cuatro tablas comparativas clasificadas de la siguiente manera: 1) Elementos de música tradicional y elementos de

¹¹ Elementos de carácter visual que pueden estar presentes en los conciertos en vivo: vestimenta, adornos, ornamentación instrumental, gestos, tipo de baile, etcétera.

- música urbana; 2) Presencia de elementos de fusión musical; 3) Procedimientos de arreglo musical; y 4) Campos semánticos y niveles de fusión. Como ya se señaló, el análisis musical constituyó una primera radiografía para establecer rasgos generales, ya que no encontramos antecedentes en algún trabajo similar. Por este motivo, el citado análisis musical se centró básicamente en las partes o secciones de la pieza (motivos, frases o periodos) donde se presenta el proceso de fusión, dándole prioridad a la descripción de los pasajes donde mejor se manifestaba la fusión musical.
- e) **Elaboración de transcripciones y dibujo musical.** De la mano del análisis se hicieron transcripciones musicales que ejemplifican los momentos más sobresalientes del proceso de fusión; en otras palabras, las transcripciones musicales incluidas en este trabajo son fragmentos que muestran el cruce de ideas musicales. De hecho, no se realizaron para tocarse en algún instrumento, pues no contemplan una escritura detallada o idiomática; su función como transcripciones descriptivas es servir de apoyo visual al análisis y ayudarnos a entender los procesos de construcción de la vertiente de fusión.
- f) **Redacción del estudio histórico y del análisis musical.** Una vez terminados los procesos anteriores se procedió a la redacción de un texto monográfico que incluyó una primera revisión histórica de la música de fusión en México, así como la descripción de las principales características musicales de la vertiente de fusión. En este contexto podemos observar tres grandes grupos que recrean de manera diferente la música mexicana de fusión: por un lado aparecen los grupos que interpretan música tradicional mexicana como práctica fundamental, pero retoman elementos de géneros populares urbanos para crear fusión; por otra parte se encuentran los grupos que a partir de la ejecución de géneros populares urbanos (jazz, rock, blues, etcétera) recrean ciertos aspectos de la música tradicional mexicana para estructurar su propuesta musical. Y el tercer grupo está formado por los músicos que se ubican en medio de los dos anteriores, es decir, son grupos musicales que por momentos se acercan al primero, y en ocasiones se aproximan al segundo, sin fijar una propuesta musical permanente. Esta organización de los grupos que participan en la vertiente de fusión nutrió parte de la información de la tabla 4 (ver página 124).

I. LA DIVERSIDAD CULTURAL

Durante mucho tiempo, la visión en torno a la diversidad cultural adoptó una postura colonialista que dividió al mundo entre Occidente y los demás pueblos, si acaso reconociendo al Oriente. Por otra parte, se consideró a la diversidad cultural como sinónimo de diferencia étnica, o bien, lingüística, desde una perspectiva que intentó homogeneizar culturalmente a la mayoría de los ciudadanos de diferentes países.

En ese contexto de construcción de los estados nacionales durante el siglo XIX y principios del XX, la definición de las identidades se hizo casi como sinónimo de nacionalidad. La predominancia del sentido nacional o de las posturas nacionales se basó en pensar en una unidad cultural en cada uno de los países. De alguna manera se creía tener claro el significado de ser ruso, mexicano, estadounidense, alemán, etcétera, es decir, era relativamente fácil definir las pertenencias culturales en función de una sola identidad nacional. El reconocimiento de la diversidad cultural como parte de la democracia es muy reciente, señala Armand Mattelart en su reflexión sobre los distintos planos que traen consigo los crecientes intercambios aparejados al capitalismo, dando lugar a fenómenos de “inter-multi-transnacionalización, y luego mundialización y globalización”.¹²

La interconexión de los países desde el punto de vista económico y de mercados rompió con todas estas visiones del aislamiento nacional, y destacó la relevancia de la diversidad cultural de cada país, además de alentar de manera irreversible los flujos creados por las empresas multinacionales, la revolución tecnológica o la migración, y sus consecuentes intercambios e hibridaciones culturales. La globalización promovió que todos los países abrieran sus mercados económicos, generando también patrones de consumo

¹² Armand Mattelart, *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 13.

y prácticas culturales antes no imaginados que rompen las fronteras. A este respecto, Néstor García Canclini afirma:

En pocos años las economías de países grandes, medianos y pequeños pasaron a depender de un sistema transnacional en el que las fronteras culturales e ideológicas se desvanecen. Fábricas estadounidenses, japonesas y coreanas instalaron maquiladoras en naciones como México, Guatemala y El Salvador, que creían aliviar así el desempleo irresoluble con recursos internos. La inserción de estilos laborales y formas extrañas de organización del trabajo incrementó el ensamblado de automóviles, televisores, y por supuesto de culturas [...] Quienes no lograban empleo o aspiraban a ganar más enviaban a algunos miembros de sus familias a los Estados Unidos, España u otras sociedades que aceptaban aún a indocumentados con tal de abaratar los costos de producción interna y para competir en la exportación.¹³

En la actualidad, para nadie es extraño observar que a través de internet o de la televisión por cable tenemos acceso a lenguas y costumbres diferentes, al mismo tiempo que se percibe una tendencia del mercado hacia la imposición de modelos de consumo unificados (Benetton, Coca Cola, bancos, entre muchos productos). Tampoco es sorpresa ver a los mejores jugadores de fútbol (brasileños, argentinos, mexicanos, franceses e ingleses) alinearse en equipos representativos de distintos continentes. La acelerada circulación de información sobre productos y servicios, el consumo de comida y de ropa, y por supuesto la música, entre otros aspectos, facilitaron el intercambio de elementos culturales tangibles e intangibles entre diversos países. Sin embargo, la ideología ocasiona que para ciertos sectores todavía resulte extraño pensar que las comunidades indígenas o los portadores del conocimiento tradicional también se hayan incorporado al uso y circulación de estas herramientas tecnológicas, socializando conocimientos y experiencias a cualquier persona que tenga acceso a la red.

Si existe una expresión artística que se transformó de manera radical en este escenario de intercambio cultural, esa fue la música. Antes de la revolución tecnológica la música viajó aportando y tomando influencias de un lugar a otro, pero hoy en día se puede afirmar que dicha disciplina

¹³ N. García Canclini, *op. cit.*, p. 17.

ha intervenido de manera decisiva en la creación de nuevos recursos para su disfrute. Puede decirse que la música y la tecnología han caminado de la mano en busca de la óptima reproducción y la portabilidad. En un periodo muy corto se evolucionó del casete al CD y después al iPod, pasando de los acetatos a la música en red, sólo por poner algunos ejemplos. Ha sido tan enorme este tránsito que hoy en día se han creado nuevos oficios ligados a la música en internet: los llamados “acomodadores” son gestores de música para su reproducción y su consumo en la red.

La música ha estado presente en todas las formas de existencia humana, antes y después de la globalización. Aunque la función y el uso de la misma varíen de un grupo a otro, la creación, escucha y disfrute de los sonidos y de la música son prácticas culturales comunes a casi todos los grupos sociales a lo largo de la historia. Ningún grupo se desarrolla en el aislamiento, todas las culturas y sus músicas son fruto de mezclas y diálogos interculturales que se recrean y se relacionan con los sonidos y los ritmos de otros pueblos. Las mezclas y las fusiones no se desarrollan, sin embargo, al margen de las relaciones de poder y de mercado que afectan hoy a las culturas, tanto a nivel local como mundial. La música en América Latina no ha sido la excepción: ha estado marcada por un complejo proceso de cambios, relaciones, mezclas y préstamos. Al ser parte de la cultura, la música también vive intercambios y valoraciones de distintos tipos y naturalezas, produciéndose la posibilidad de la fusión, la mezcla, la hibridación, la diseminación, e incluso la extinción. Según la Unesco:

La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.¹⁴

¹⁴ Unesco, *Declaración de la Diversidad Cultural* [en línea]. http://portal.unesco.org/es/ev.php-url_id=13179&curl_do=do_topic&curl_section=201.html [Consulta: 18 de noviembre de 2011.]

Sin embargo, todavía es posible encontrar algunos sectores (incluyendo el gubernamental) de nuestros países latinoamericanos a los que les cuesta trabajo aceptar que “ningún grupo racial, cultural o nacional es intrínsecamente superior a otro, y que la igualdad de oportunidades [...] es un derecho que tienen todos [...] independientemente de las diferencias étnicas, culturales o de otro tipo que los distinguen entre sí”.¹⁵ La desigualdad en la valoración de las músicas en América Latina, y en México en particular, se origina en las diferentes formas en que se asume el concepto de diversidad cultural y, por consiguiente, en la manera en que se aplica al universo de la música en cada grupo social.

Con fundamento en diversas posturas teóricas, cada época ha acuñado formas particulares de entender –y por tanto de gestionar– la diversidad cultural, estrategias que no se encuentran exentas de conflictos de poder y de la búsqueda del control cultural y político. Así, en el siglo XIX y a principios del XX se habló de mestizaje, síntesis o aculturación como una manera de justificar la subordinación de los grupos llamados “indígenas” a las culturas dominantes, denominadas “mestizas”. El mestizaje se produjo originalmente al casarse personas de distinta procedencia cultural y social en la Nueva España (específicamente español con india o viceversa), dando por resultado culturas diferentes a las que lo alimentaron.

Durante la formación de los Estados Nacionales (países) se asumió la diversidad como un sinónimo de “otredad”, entendida ésta como un conjunto de factores de diferenciación con respecto de una cultura dominante. Esta condición se aplicó en América Latina. En México, la posrevolución quiso lograr esa “unidad nacional” o la creación de “una identidad nacional”, como señaló Manuel Gamio en *Forjando Patria*.¹⁶ En ese sentido, se consideró a la diversidad étnica y cultural como una limitante para configurar la “cultura nacional” establecida por las élites dominantes formadas a lo largo de la historia.

La realidad es que hasta la fecha México cuenta con más de sesenta y dos grupos étnicos y lingüísticos que no sólo habitan en el campo o en las

¹⁵ F. Graeme Chalmers, *Arte, educación y diversidad cultural*. España, Paidós, 2003, p. 28.

¹⁶ Manuel Gamio, *Forjando Patria*. México, Porrúa Editores, 1982, p. 173.

antiguas zonas denominadas indígenas, sino que viven en las ciudades y se han expandido por los Estados Unidos y Europa, en un proceso muy lejano a lo que soñaron los promotores de la homogeneidad cultural de la posrevolución.

En el contexto de la globalización, bajo los efectos de la mundialización cultural, fruto de las mezclas que propician la migración y la circulación de información, sonidos e imágenes, y otras prácticas culturales a través de redes tecnológicas y otros medios electrónicos de difusión, el concepto de diversidad ha dejado de tener el sentido de otredad, dado que la diferenciación de las identidades y las prácticas culturales no alude solamente a una condición de etnicidad, sea ésta indígena, afrodescendiente o de otra minoría nacional o extranjera, sino que ahora abarca un sentido de diversidad mucho más amplio, que no se limita a los rasgos tradicionales que distinguen a una cultura o a un grupo social: lengua, religión, pertenencia étnica. Así, se habla más de hibridación, porque las culturas tienden a crear bricolajes¹⁷ que encierran fragmentos, préstamos y mezclas en los que conviven no sólo diversas culturas, sino expresiones que proceden también de diferentes tiempos y espacios.

En la búsqueda por superar esas nociones de asimilación, integración o subordinación, inicialmente se generaron los conceptos de pluralismo cultural y después de multiculturalismo, para finalmente hablar de interculturalidad. En el caso del primero, se avanza en el reconocimiento de la existencia y la validez de las diferentes culturas, aunque no necesariamente se concuerde en que dichas culturas desarrollan diferentes formas de contacto e interacción. Es decir, se habla de la existencia de un mosaico cultural en el cual las piezas están ahí, sin embargo no se relacionan entre ellas; hasta cierto punto se mantienen juntas, pero separadas. Por su parte, el multiculturalismo –como corriente de pensamiento que fomenta la comprensión y una nueva orientación de las relaciones de la diversidad cultural– se genera en el seno de las sociedades anglosajonas, y sus promotores buscan no sólo el reconocimiento de las culturas diversas, sino también que se acepte la

¹⁷ Término que designa “una forma de pensamiento que, en el plano técnico, nos permite muy bien concebir lo que pudo ser, en el plano de la especulación, una ciencia a la que preferimos llamar ‘primera’ más que primitiva”, enunciado por Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*. México, FCE, 1962, p. 35. El bricolaje, una noción que se contraponen al accionar científico y vinculado más a los universos mitológicos, nos remite a acciones pasadas para dar respuestas a situaciones actuales.

forma en que éstas pueden interactuar, en un intento por reconocer que la diversidad supone la convivencia de dichas culturas en un universo cultural que tiene la característica de ser diverso en sí mismo. Sin embargo, la multiculturalidad tiende a recurrir a la confluencia de culturas en un sentido de representación, y no precisamente a un diálogo, como supone el concepto de interculturalidad, mismo que reconoce las diferencias en su contradicción y diferenciación, pero promueve el intercambio y la interconexión a partir de la empatía y el respeto a la diferencia.

Evidentemente, en relación con la música, cada concepto entraña una manera de entender la formación, las relaciones y los intercambios o los desplazamientos de los diferentes géneros musicales, los cuales también se integran, se mezclan y se refuncionalizan en una amalgamación específica. A continuación abordaremos brevemente algunos de los términos que más se han utilizado para intentar explicar la mixtura cultural y la dimensión en la que la música se sitúa en esta problemática.

Mestizaje e hibridismo

La noción de mestizaje cultural y otras ideas afines, como hibridación, en un sentido más contemporáneo son conceptos inherentes a los procesos culturales. El mestizaje cultural no se limita a describir las mezclas biológicas o étnicas, sino que engloba a los elementos culturales utilizados por los grupos sociales para adaptarse a otro contexto, como la manera en que un individuo o grupo crean una identidad nueva, distinta a la del grupo del que proceden. En otras palabras, mestizaje e hibridismo se refieren a las diversas mezclas interculturales. En ese sentido, estamos hablando más bien de conceptos que aluden a las prácticas culturales y no estrictamente a los fenómenos musicales.

Néstor García Canclini es uno de los teóricos que más ha contribuido a documentar la naturaleza híbrida de las culturas en el contexto de la globalización, especialmente en relación con la mundialización de la cultura como fruto de la migración y de la acción de los medios de comunicación y de las redes tecnológicas. Estos conceptos son pertinentes para definir los entornos en los cuales se produce, distribuye o consume la música como producto

cultural, pero no son necesariamente adecuados para entender lo que en este trabajo se ha denominado música de fusión, ya que esta designación alude a un proceso que se relaciona específicamente con la transformación de los lenguajes musicales, que va de la mano con el desarrollo de la industria musical, y que atañe más a la musicología que a categorías sociológicas o antropológicas que son válidas, insisto, para explicar los contextos. Nos referimos, por tanto, a la generación de fenómenos musicales que tienen una especificidad que no cabría dentro de dichas categorías, pues éstas abarcan prácticamente a cualquier producto musical. En otras palabras, estas categorías se aplican a los contextos en los cuales se produce el objeto de estudio, pero no a su dinámica de construcción interna. Más aún, en la práctica no existe expresión cultural o musical que no tenga algún rasgo de mestizaje o hibridación. Otro asunto es que se considere a la música popular como música de la otredad, o bien, en el mejor de los casos, como una música híbrida, algo fuera del ámbito cultural regulado por las culturas dominantes: “Lo que ocurrió históricamente es que en los procesos de creación de los estados nacionales, de unificación lingüística, unificación religiosa y cultural, se pensó en la hibridación desde la ideología nacionalista, como una especie de anomalía”.¹⁸ Y otra posibilidad sería, en todo caso, ver este mestizaje o hibridación desde el punto de vista musicológico, como lo sintetiza José A. Robles a partir de las propuestas del historiador francés S. Gruzinski:

La metáfora sobre el mestizaje que propone Gruzinski se podría interpretar de dos maneras, según el grado de fusión de los elementos dentro del todo. En la mixtura tipo *patchwork* (pedacería de mosaicos o telas) los elementos se unen conservando sus distintas formas y colores, pero sus límites son aún distinguibles. En la mezcla tipo *collage* los elementos se yuxtaponen y acumulan, y al combinarse crean nuevas formas híbridas. El *patchwork* representa la imagen de una sociedad fractal (multicultural), formada por grupos étnicos que coexisten separados, aún no mezclados. El *collage* simboliza la imagen de una sociedad mestiza (intercultural), con grupos ya fusionados y superpuestos dentro de una nueva textura social híbrida.¹⁹

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ José A. Robles Cahero, “Occidentalización, mestizaje y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas de México”, en Steven Loza (editor), *Musical Cultures of*

O bien, como acota García Canclini:

Se encontrarán ocasionales menciones de los términos sincretismo, mestizaje y otros empleados para designar procesos de hibridación. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales –no sólo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje”– y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.²⁰

Multiculturalismo

Como resultado del proceso de globalización y de la migración con sus múltiples causas, el contacto entre diversas culturas ha generado interés entre varias disciplinas. El multiculturalismo, término que se empezó a utilizar en los años sesenta, surgió a raíz del reconocimiento a la diversidad que suponía “la armoniosa existencia entre diversas culturas dentro de una misma sociedad”, es decir, abogaba por la convivencia de diferentes culturas que comparten un mismo tiempo y espacio.²¹ De esta manera se pretendía explicar el contacto entre varias culturas en una misma región o país desde una perspectiva neutra, sin atender a sus contradicciones y procesos sociales intrínsecos. Posteriormente, dicho término perdió su carácter neutral al explicar, desde una perspectiva relativista, que las diversas culturas dentro de una sociedad tenían elementos culturales diferentes y por consiguiente exigían el mismo respeto. En la actualidad, aunque el multiculturalismo tiene como precepto “la idea o ideal de la armoniosa coexistencia de grupos cultural o étnicamente diferenciados en una sociedad plural”,²² no deja de ser criticado, sobre todo por “encubrir desigualdades estructurales y rela-

Latin America, Global effects, past and present, vol. XI. Los Ángeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California, 2003, p. 61.

²⁰ N. García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F., Grijalbo/Conaculta, 1990, p. 14.

²¹ Josep Martí, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona, Deriva Editorial, 2000, p. 153.

²² *Ibid.*, p. 154.

ciones de dominación cultural”.²³ El relativismo cultural en el que se basa este multiculturalismo no reconoce que las culturas han convivido no de manera armónica, sino perturbadas por circunstancias de dominación, de exclusión y de discriminación. En cierto sentido también forma parte de una ideología que legitima determinados intereses creados en múltiples sectores de una sociedad, que no necesariamente coinciden con los de los grupos minoritarios. A pesar de las buenas intenciones del multiculturalismo, muchas de sus ideas han traído como consecuencia un mayor aislamiento de dichos grupos minoritarios, o bien, producen un rechazo por la diferencia, o incluso una legitimación excluyente en busca de equilibrios forzados. El multiculturalismo ha terminado por volverse clasificatorio para poder justificar los equilibrios de la representación, lo que equivale a una segmentación cultural como condición para el reconocimiento social.

Desde el punto de vista de la música, observamos que la diversidad cultural puede estar presente dentro de un mismo grupo social o en un mismo espacio, ya que en un solo lugar pueden convivir varios géneros y estilos: por ejemplo, el jazz con músicas folclóricas, el rock con la ópera, la rumba con el flamenco andaluz, etcétera. Sin embargo, desde la óptica del multiculturalismo, las músicas que se perciben como procedentes de otros grupos culturales son aceptadas solamente desde una perspectiva de lo “políticamente correcto”: a dichas músicas no se les otorga la misma importancia o se admiten de una manera relativa, o bien, no son reconocidas por su calidad musical intrínseca, sino por su pertenencia étnica. Por ejemplo, desde el multiculturalismo, la música africana es claramente valorada, pero ese reconocimiento lleva implícita la aceptación del racismo, lo que fortalece las estructuras jerárquicas de una sociedad.²⁴ No obstante, como señala García Canclini:

Es útil, al menos, diferenciar entre multiculturalidad y multiculturalismo. La multiculturalidad, o sea la abundancia de opciones simbólicas, propicia enriquecimientos y fusiones, innovaciones estilísticas tomando prestado de muchas

²³ Gonzalo Abril, “*World music*, ¿el folklore de la globalización?” (mesa redonda), en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, *Actas del VII Congreso de la SIBE*. Madrid, Sociedad de Etnomusicología (SIBE), Editorial Museo del Traje, 2004, p. 418.

²⁴ J. Martí, *op. cit.*, p. 180.

partes. El multiculturalismo, entendido como programa que prescribe cuotas de representatividad en museos, universidades y parlamentos, como exaltación indiferenciada de los aciertos y penurias de quienes comparten la misma etnia o el mismo género, arrincona en lo local sin problematizar su inserción en unidades sociales complejas de gran escala.²⁵

Interculturalidad

La corriente de pensamiento que postula la interculturalidad surge de la crítica al multiculturalismo, en el sentido de suponer la convivencia de culturas diversas que actúan entre sí a partir de valores positivos igualitarios que han sido cuestionados. Así, la interculturalidad considera que la diversidad cultural entraña necesariamente intercambio, reciprocidad, interacción, relación mutua y solidaridad efectiva de los valores, de los diferentes modos de entender la vida, la historia, las conductas sociales, etcétera, en condiciones de influencia paritaria. Supone el respeto y la aceptación de las diferencias sin dejar de reconocer la desigualdad. De forma contraria a la asimilación, que implica un proceso de sometimiento de los grupos minoritarios a los grupos mayoritarios, el proyecto intercultural parte del pluralismo cultural ya existente en la sociedad –limitado actualmente a la yuxtaposición o coexistencia de las diversas culturas–, y se orienta por la construcción de relaciones de carácter igualitario en las que los implicados no establecen vínculos de superioridad o inferioridad, ni una calificación de mejores o peores, e intenta salvaguardar la dignidad y los derechos fundamentales de las personas. Sin embargo, la interculturalidad necesita reconocer que la diversidad cultural se produce en contextos no sólo de diferencia, sino de desigualdad. Es decir que la interculturalidad avanza en el sentido del reconocimiento de las interacciones, préstamos y mezclas que se producen en las culturas y la música en particular, lo cual no significa que dichos intercambios se generen al margen de las estructuras de poder y de asimetría o desigualdad en las que se producen, distribuyen y consumen las diferentes músicas. En palabras del antropólogo García Canclini:

²⁵ N. García Canclini, *op. cit.*, p. 22.

Bajo concepciones multiculturales se admite la diversidad de culturas, subrayando su diferencia y proponiendo políticas relativistas de respeto, que a menudo refuerzan la segregación. En cambio, interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios. Ambos términos implican dos modos de producción de lo social: *multiculturalidad* supone aceptación de lo heterogéneo; *interculturalidad* implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos.²⁶

Sincretismo

El sincretismo generalmente se ha discutido en el terreno de lo religioso, donde la diversidad, a pesar de ser componente de la expresión sincrética, se pierde, entre otras cosas, debido a su absorción o reducción a un solo elemento, evidentemente no sin contradicciones y luchas internas que conllevan a la construcción de un uso y un significado diferentes, pero donde comúnmente hay una subordinación. El sincretismo, siguiendo el aspecto religioso, es como “una sobreabundancia de divinidades amontonadas [en la que] lo múltiple resulta vencido por haberse absorbido en el uno”,²⁷ es decir, el sincretismo representa la refundición de diversas doctrinas y sus concepciones a partir de la “asimilación de los rasgos característicos de un universo de creencias” en otro. Como ejemplo se suele recurrir a casos de identificación de ciertas vírgenes de la liturgia cristiana con deidades prehispánicas.²⁸

Si bien el sincretismo permite el estudio de realidades complejas y heterogéneas, también puede contribuir a generalizaciones excesivas sobre la superposición de un culto a otro, esto es, que “la categoría en cuestión, como otras, parece operar un corte sincrónico en el que los procesos, generalmente conflictivos, protagonizados por grupos humanos asimétricamente

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ Françoise Laplantine y Alexis Nouss, *Mestizajes, de Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A., 2007, p. 323.

²⁸ María Luisa Rubinelli, “Sincretismo”, en *Pensamiento Latinoamericano y Alternativo* [en línea]. <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=192>, Cecies, 2010-2012. [Consulta: 11 de abril de 2011.]

te posicionados, pueden ser diluidos, mostrándose tan sólo consecuencias deshistorizadas de aquellos”.²⁹ En el terreno de la danza y la música, por ejemplo, la música de concheros expresa una relación sincrética entre las creencias antiguas y la expresión de una religiosidad católica, ataviada de ciertos elementos que se presumen de origen prehispánico, aunque se refiera a una práctica que surge en la época colonial.

Síntesis

Cuando se habla de síntesis se alude a un producto creado como fruto del análisis por separado de cada uno de sus componentes. En el caso de la música, la síntesis puede entenderse como el “resultado de una fragmentación analítica y de una ulterior recomposición o reintegración que tiene carácter modular o funcional”.³⁰ Un ejemplo muy ilustrativo del proceso de síntesis, citado por Gonzalo Abril, es una grabación en la cual, a través de una serie de canales de una mezcladora, se introduce diversa información para generar una composición. A partir del proceso de mezcla de toda la información de origen se crea un producto de síntesis, es decir, mediante la agregación de los componentes fragmentarios de una pieza musical se van sumando todos los elementos hasta conformar una unidad. Bajo esa lógica, un hecho u objeto producto de la síntesis surge de un proceso analítico previo de elementos que se reúnen, pero que forzosamente, al generarse, deja fuera elementos esenciales de cada objeto sintetizado, como una reducción de lo que justamente se resiste a la fragmentación.³¹

Fusión

El término “fusión” procede de la física y se refiere a un cambio de estado, a un tránsito del estado sólido al líquido provocado por el calor. En el mundo de la cultura se habla de fusión cuando elementos culturales de un grupo

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ G. Abril, *op. cit.*, p. 421.

³¹ *Cfr.* M. L. Rubinelli, *op. cit.*

pasan a formar parte de otro, propiciando un cambio de naturaleza que sólo puede existir gracias a la mezcla de los elementos que se han conjuntado para dar lugar a eso que es distinto. En el ámbito popular existen diversas formas de comunicación a nivel musical. Por un lado se encuentran las músicas tradicionales o étnicas que generalmente se relacionan con una cultura o una región cultural delimitada, producto de largos procesos históricos. Por el otro aparecen las músicas populares urbanas producidas industrialmente, que se difunden y se consumen a nivel masivo, pues constituyen la razón de ser de las estaciones comerciales de radio y de TV. Como un tercer tipo surgen las comúnmente llamadas “músicas de fusión”, que nacen de una mezcla de las dos anteriores: un punto medio entre la música tradicional y la música popular urbana. Entre las músicas de fusión, las que mayor impacto han tenido son las denominadas: “World Music, World Beat, Ethnopop, New Age, Sono Mondiale”.³² Son músicas creadas por medio de la combinación de estilos musicales étnicos (para muchos, provenientes del tercer mundo, pero empaquetadas para el primero) con las músicas populares de difusión masiva: un fenómeno que es relativamente nuevo en la medida en que rearticula la relación entre centros y periferia. Al respecto, el etnomusicólogo argentino Ramón Pelinski señala:

Contrastaré luego esta tipología dicotómica [músicas tradicionales y urbanas] con un tercer tipo de músicas, las comúnmente llamadas músicas de fusión (mestizas, híbridas, posétnicas, o simplemente *World Music*) que median entre los dos tipos precedentes. Considero la proliferación de estas músicas a finales del siglo XX, como un reflejo de la hibridización generalizada en el mundo actual, y una metáfora de lo que podría ser una aproximación teórica más adecuada a nuestra realidad musical cotidiana, esto es, una aproximación que desconfía de las dicotomías.³³

Al hablar de tradición y modernidad en la música es necesario reconocer que históricamente estos conceptos se han considerado antagónicos, como una

³² Ramón Pelinski, “Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical”, en *Invitación a la etnomusicología, Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 156.

³³ *Ibid.*, p. 154.

dicotomía. Sin embargo, a menudo se olvida que la tradición se reinterpreta y se adapta constantemente a las exigencias y a los cambios de un momento histórico específico, lo que hace que toda tradición tenga un sentido de contemporaneidad. En el contexto de la globalización y el desarrollo de la tecnología digital, el estudio de la música tradicional ha rebasado el espacio académico para incorporarse en el circuito de los medios de comunicación y de las compañías discográficas. Así, la televisión, la radio, el disco, el video, el casete, el CD y el internet facilitan que un gran número de seres humanos tengan acceso a distintos tipos de músicas, por lo que los límites entre lo tradicional y lo popular urbano cada vez son más estrechos.³⁴ En ese sentido, la música popular alcanzó la masividad con la que se le conoce en los siglos XX y XXI gracias al desarrollo de la industria musical y de la tecnología, lo cual le ha creado grandes públicos en la sociedad a través de la difusión masiva, un aspecto que resulta esencial para diferenciarla de la transmisión de las músicas de tradición oral. En palabras del musicólogo chileno Juan Pablo González: “Será con el advenimiento del disco, la radio y el cine sonoro, sintetizados en el *star system*, que la industria musical completará todo su perfil moderno”.³⁵

Con la aparición de una industria musical, los procesos de transmisión de la música tradicional se vieron afectados al generarse versiones específicas de una determinada pieza, lo que se opone a la continua recreación de diversas versiones de una misma obra. Por otra parte, la industria musical en muchos casos rompió con la condición de música local, característica de la música tradicional, para darle un mayor alcance y difusión, y llegar así a sectores más amplios de la población que pudieron, por lo tanto, crear procesos de resignificación de las músicas tradicionales. De esta manera, “la industria musical funciona eficientemente en la medida en que exista un público masivo que se convierta en consumidor”,³⁶ y por la profesionalización artística, lo que permite el aumento de la oferta musical y las nuevas facilidades de la reproducción sonora.

³⁴ A. M. Ochoa, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 173.

³⁶ *Ibid.*, p. 174.

Como consecuencia de lo anterior podemos observar que la música popular crea nuevos lenguajes, significados y valores que llegan a sectores bastante amplios de la población del planeta, y que evidentemente rebasan la difusión que pudieran tener las músicas de tradición escrita y oral. En suma, con el crecimiento de la industria musical se desarrollan las músicas pop (masivas, comerciales), mismas que no pueden ser concebidas sin el desarrollo de los medios de comunicación y de los procesos de globalización económica, ya que “cuatro elementos suelen ser señalados hasta hoy como los más relevantes y generadores de pluralidad: el mercado, la ciudad, la democracia y los medios de comunicación de masas [...] al poner en contacto a otros grupos sociales, otras culturas y otros pueblos y crear ámbitos espaciales o legales de encuentro y convivencia plural”.³⁷ En este contexto, las músicas de fusión se sitúan como un punto medio entre las músicas tradicionales y las pop, formando parte de nuevos lenguajes musicales y contribuyendo a la creación de nuevas identidades. Pelinski subraya que las músicas de fusión “son músicas cuya circulación global las independiza de culturas particulares y de procesos identificatorios simples para hacerlas disponibles a la creación de nuevas identidades colectivas, transnacionales y transétnicas, fragmentadas y múltiples”.³⁸ De este modo, la música popular ha sido la expresión musical con más amplio impacto en la sociedad occidental a partir del siglo XX, debido a su proceso de masificación y a su capacidad para ser factor de identidad entre un amplio público receptor.

De manera general, la fusión en la música empezó mucho antes de que adquiriera la categoría de género. Sin embargo, es en 1965 cuando se habla por primera vez de la música de fusión, a partir de que el rock emerge poderosamente de la mano de la industria musical y comienza a desplazar al lenguaje del jazz, rebasando incluso sus contribuciones propiamente musicales para crear también elementos nuevos en la moda y en la política. Es así que surge el estilo jazz fusión, que consistió en la “combinación de las técnicas improvisatorias del jazz moderno con la instrumentación y enfoque rítmico

³⁷ José María Mardones, “El multiculturalismo como factor de modernidad social”, en *El espejo, el mosaico y el crisol. Modelos políticos para el multiculturalismo*. Barcelona, Anthropos/UAM, 2001, p. 36.

³⁸ R. Pelinski, *op. cit.*, p. 157.

del rock y el soul de los años sesenta”.³⁹ Los conciertos de rock masivos al aire libre unían a muchos seguidores del nuevo ritmo, y a consecuencia de su enorme popularidad empiezan a descender las ventas de discos de jazz; esto motiva a los intérpretes y compositores de jazz a seguir el ejemplo de Miles Davis, quien al lado de Herbie Hancock, Wayne Shorter, Tony Williams y Ron Carter comienzan a fusionar elementos del rock con el jazz, tomando como base los estilos de Sly Stone y Jimi Hendrix. Es importante señalar que no fueron los intereses del mercado y las presiones de las compañías disqueras los únicos factores que generaron la unión de estos dos géneros: también influyó en los músicos la necesidad de conocer, probar y experimentar con otros elementos musicales y ampliar sus gustos. Por tal motivo, “el sintetizador Moog empezó a usarse en las improvisaciones de jazz desde mediados de los sesenta. Ray Charles tocaba el piano eléctrico en 1959 y su deslumbrante sonido atrajo a teclistas [*sic*] de jazz como Herbie Hancock [...] los contrabajistas aprendieron la técnica del bajo [eléctrico]”.⁴⁰ Por su parte, los guitarristas empezaban a dejar atrás el sonido suave de Wes Montgomery o Jim Hall, para copiar el sonido duro de Jimi Hendrix.

Es así como se inicia el desarrollo de la música de fusión, fundamentalmente entre el rock y el jazz, aunque en su interior ya había mezclas de bebop, rhythm and blues y funk. Después del trabajo de Miles Davis siguieron una gran cantidad de músicos que fusionaron diferentes elementos y estilos: los vibrafonistas Gary Burton y Roy Ayers, el saxofonista Yusef Lateef, el trompetista Donald Byrd, el pianista Chick Corea, el guitarrista Pat Metheny y el grupo Weather Report, entre otros. Así, el término “fusión” (como concepto y práctica originada en Norteamérica) se exportó al resto del mundo occidental asumiendo diversos significados en cada región, de tal suerte que en nuestros países latinoamericanos, la condición necesaria para crear una propuesta musical dentro de la categoría de la fusión fue tomar recursos musicales provenientes de las diversas músicas tradicionales, trascendiendo los límites de la definición norteamericana (jazz con rock exclusivamente).

³⁹ Cita de Álvaro Menanteau en *Hacia una redefinición del término “fusión”* [en línea]. jazzclub.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinición-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau [Consulta: 10 de febrero de 2012.]

⁴⁰ John Fordham, *Jazz, Historia, Instrumentos, Músicos, Grabaciones*. México, Diana, 1993, p. 44.

Con la finalidad de contextualizar el objeto de estudio de la presente investigación, en este trabajo entenderemos como música de fusión a un proceso cultural relativamente nuevo, surgido del desarrollo de la industria musical, en el que se mezclan ideas, conceptos, géneros y estilos musicales diversos, con la presencia de elementos musicales locales, para crear una mixtura de músicas a través de composiciones o arreglos que incorporan elementos de la música tradicional, los cuales aportan parte de su identidad propia para confluir en la creación de una nueva. O bien, como señala Álvaro Menanteau, la fusión es “la combinación de la música tradicional de un país con cualquier otra música foránea, ya sea popular, docta o folclórica”.⁴¹ En suma, la música de fusión se basa en el estudio y la recreación de las raíces tradicionales para preservar la memoria cultural y además crear ritmos diferentes como una forma de proyectar la nueva música popular.

World music

En 1986, el cantante Paul Simon lanzó su disco titulado *Graceland*, el cual incluía la pieza “Homeless”, misma que irrumpió en los gustos musicales en varios países del mundo. El disco, además de vender 14 millones de copias, significó el encuentro entre un cantautor estadounidense y el coro zulú Ladysmith Black Mambazo, de Sudáfrica, con una mezcla de los idiomas inglés y zulú. Sin embargo, cuando el predominio mundial del mercado anglosajón empieza a decrecer, aparecen con mayor energía los mercados regionales de distintas lenguas con sus músicas locales, por lo que se buscó una palabra que designara a esos mercados.

Con este antecedente, en 1987 la industria musical creó la categoría llamada *world music* (música del mundo, internacional o étnica) con la finalidad de agrupar músicas que no cabían dentro de sus clasificaciones convencionales comerciales. “La categoría se formuló después de una reunión en Londres de empleados de varios sellos pequeños que deseaban abrir un hueco en el mercado para un grupo diverso de músicas etiquetadas como ‘étnicas’,

⁴¹ A. Menanteau, *op. cit.*

‘tradicionales’ o ‘de raíz’, cuya popularidad estaba creciendo”.⁴² Dicha categoría comercial ha aprovechado el acercamiento a las diferentes músicas tradicionales como una forma de apropiación y, al mismo tiempo, de circulación de las músicas locales. En este sentido: “La oralidad ya no es un asunto exclusivo de la relación cara a cara, sino que se constituye, cada vez más, en un asunto mediatizado. Es decir, las músicas locales se vuelven más virtuales y es cada vez más común la separación entre los sonidos y sus lugares de origen”.⁴³ El fenómeno de la *world music* ha generado discusiones entre especialistas, quienes asumen posturas diversas e incluso contradictorias:

El debate académico sobre *world music* puede resumirse como una batalla entre apocalípticos e integrados. Los apocalípticos denuncian las relaciones desiguales entre productores del primer mundo y la música del tercer mundo, problemas de apropiación musical, de hibridaciones marcadas por desigualdad en la posibilidad de definición estética, ideológica y económica. Los integrados, por contraste, celebran la diversidad sonora ahora disponible, los nuevos procesos de indigenización y construcción de opciones de alternatividad para culturas desposeídas, a través de la movilización de una nueva virtualidad sonora que se constituye en fundamento simbólico y económico para organizaciones no gubernamentales, movimientos sociales y otro tipo de organismos basados en parámetros de globalización alternativa.⁴⁴

Entonces, la *world music* es vista por algunos como un escaparate de presentación y mercado de músicas tradicionales en varias partes del mundo, y para otros es una forma más de dominación y de apropiación cultural. Al respecto, Steven Feld manifiesta que “*world music* es para muchos simple e inocente diversidad musical, mientras que para otros representa también un sano antídoto a esta idea de música escrita en mayúscula, la música occidental, la música por excelencia”.⁴⁵ Sin duda alguna, un aspecto positivo de la *world music* es el reconocimiento de la diversidad, pues gracias a sus

⁴² Keith Negus, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 279.

⁴³ A. M. Ochoa, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ Citado por Josep Martí, “*World music*, ¿el folklore de la globalización?” (mesa redonda), en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual...*, *op. cit.*, p. 413.

plataformas de lanzamiento internacional se dieron a conocer en todo el mundo músicos como el senegalés Youssou N'Dour, la cantante de Cabo Verde Cesaria Évora, y los integrantes cubanos del Buena Vista Social Club; aunque en algunos casos se descontextualice o se tergiversa, esta categoría permite que la música se democratice y contrarresta la idea de que sólo la de origen occidental es el eje del desarrollo musical. Por otra parte, uno de los aspectos negativos de la *world music* es que la producción musical de las culturas que entran al circuito globalizado de consumo se realiza a partir de conceptos y jerarquías que dictan *a priori* cómo deben ser entendidas y escuchadas las músicas locales. En otras palabras, la *world music* enfrenta críticas de que sus grabaciones se nutren del trabajo de los músicos llamados del primer mundo, quienes llegan a las naciones tercermundistas para retomar algunos ritmos locales, ponerles patrones rítmicos mediante el uso de secuencias, y venderlos como si fueran fusión musical. Aun con estas contradicciones, la *world music* ha generado “un sistema de escucha, revela un tipo de oyente y es referida a una posición de escucha particular”.⁴⁶

En nuestro país, el debate sobre la *world music* sigue vigente al interior de las instituciones culturales, como se pudo observar en la mesa redonda “*World Music, ¿música de qué mundo?*”, que tuvo lugar el 7 de octubre de 2012 en el Museo Nacional de Antropología, con la participación de diversos especialistas. Tal fue el caso de Mary Farquharson, codirectora de la empresa independiente Discos Corasón, quien en dicha ocasión opinó lo siguiente:

En Londres, músicos, académicos y periodistas trabajamos lejos de las transnacionales; compartíamos gusto por esas músicas, que nos llegaban por los inmigrantes. Éramos invitados extraños a sus fiestas familiares y ese privilegio nos abrió puertas y ventanas a un mundo musical diverso que tenía poco que ver con el postpunk que sonaba en Londres a finales de los años ochenta. Trabajábamos en World Circuit sin pensar en el éxito económico. Representábamos una pequeña presencia en Inglaterra [...] Los seguidores de estas nuevas músicas formamos un grupo muy entusiasta, pero poco ambicioso. Sabíamos que las transnacionales vendrían, por lo que la idea fue crear un término que juntara a los diferentes artistas y géneros. Fue difícil inventar algo que cubriera toda la producción.

⁴⁶ Francisco Cruces, “*World music, ¿el folklore de la globalización?*” (mesa redonda), en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual...*, *op. cit.*, p. 422.

Rechazamos sugerencias como Africanpop y otras peores. Finalmente escogimos *world music* sin prever los problemas que causaría el término [...] La respuesta en Inglaterra fue increíble, porque los artistas aparecieron en las mejores revistas y las ventas se fueron para arriba. Había empezado su auge, que estaba enfocado en las músicas congoleña y senegalesa, seguidas por el redescubrimiento del son cubano. La elección del término no contemplaba las contradicciones que surgieron después. La etiqueta es tristemente inútil; sin embargo, lo más importante es que ayuda para promover artistas.⁴⁷

Por su parte, José Luis Paredes (Pacho), exbaterista del grupo Maldita Vecindad y productor del Festival Radical Mestizo, proyecto cultural en México que difunde a grupos que fusionan diversas sonoridades, en dicha mesa redonda afirmó que:

Hay músicos que detestan el término, pero otros lo consideran un mal necesario. En el mercado anglosajón, a la música del tercer mundo se le conoce como *world music*; es una etiqueta comercial. Una vez reconocida, la música no occidental es comercializable como un todo, como lo exótico. *World music* no es un género musical, sino sólo una etiqueta mercadotécnica para la música de origen étnico del mundo [...] No podemos negar que ha ayudado a la difusión de artistas sinceros, sin concesiones, y esa es la parte buena de la etiqueta. Sirve para la difusión de artistas que antes sólo tenían alcance local, pero no hay que olvidar que descontextualiza a los músicos.⁴⁸

Sobre el mismo tema, pero en otro espacio de reflexión, Pacho comenta:

La gran industria no arriesga jamás, porque sus funcionarios están encerrados en sus oficinas recibiendo demos, pero no están en la calle, y todos estos movimientos –como los que promoverá Radical Mestizo– se gestan allí. Si dependiéramos de las grandes disqueras, estos movimientos tardarían cinco años en grabarse y otros cinco en promoverse. Por fortuna están las disqueras independientes para dar salida a toda esta inmensa producción callejera, aunque ya hay grupos

⁴⁷ Juan José Olivares, “El término *world music*, ‘colonialista’, pero abierto a la difusión sin distinguos”, *La Jornada*, sección Espectáculos, 8 de octubre de 2012.

⁴⁸ *Idem.*

grabados por los sellos disqueros importantes, por ejemplo, Sargento García graba con Virgin-Francia.⁴⁹

En su intervención en la citada mesa redonda “*World Music*, ¿música de qué mundo?”, Bruno Bartra, etnomusicólogo y DJ en su banda La Internacional Sonora Balkanera, afirmó:

No es ningún secreto que el término fue inventado por las transnacionales [...] y por Mary (Farquharson) para etiquetar lo que no cabía en los estantes de música occidental. Se inicia como una forma de globalización en la era posmoderna, en la que se le da lugar a la diversidad cultural generando una suerte de nuevo exotismo, en el cual el hombre culto es el que experimenta el mayor número de culturas, el que prueba los platillos internacionales y el que ha escuchado la música de los lugares más recónditos del planeta. Puede ser utilizado para impulsar las diferencias culturales, o bien, para homogeneizar dentro de un nuevo exotismo que limita la diversidad.⁵⁰

Para la *world music*, hablar de “lugares” es de vital importancia porque implica la reterritorialización de un repertorio local (viejo o nuevo) para después reclasificarlo. Estos términos son sugeridos en un trabajo de Néstor García Canclini, donde manifiesta que:

las relaciones culturales en el mundo moderno se caracterizan por dos procesos distintos pero interrelacionados, a los que ha dado el nombre de “desterritorialización” y “reterritorialización”. El primer término [...] se refiere a “la pérdida de cualquier relación ‘natural’ entre la cultura y los territorios geográficos y sociales”. Esto se ha acompañado de un proceso de reterritorialización que implica la resituación de “viejas y nuevas producciones simbólicas”.⁵¹

En otras palabras, el repertorio que se genera en una localidad se considera parte de la cultura de un territorio, mismo que la música “internacional” in-

⁴⁹ J. J. Olivares, “Radical Mestizo, foro para música creada por la fusión de tradiciones”, *La Jornada*, sección Espectáculos, 10 de marzo de 2002.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Citado por K. Negus, *op. cit.*, p. 261.

tenta desterritorializar (tanto a los artistas como a su música), mientras que la *world music* pretende reterritorializar y situar de otra manera el significado de la música: desde esta perspectiva, el lugar de origen de las músicas locales difundidas como un producto de la *world music* se vuelve fundamental, sobre todo para el público ajeno a ese mercado nacional.⁵²

Asimismo, el fenómeno de la *world music* ha creado una enorme red de circuitos de circulación que promueven una gran cantidad de festivales internacionales y páginas web que difunden diversas formas de producción y distribución de músicas locales. A este proceso se ha sumado el auspicio que diversos artistas (sobre todo del estilo rock) han dado a diferentes músicas tradicionales a fin de difundirlas masivamente, entre ellos podemos mencionar a Ginger Baker, Stuart Copland, Paul Simon, Peter Gabriel, Ry Cooder y David Byrne, entre otros. Hoy en día es innegable su presencia en prácticamente cualquier lugar del planeta en el que exista un mercado, tanto de músicas tradicionales como urbanas, e inclusive se ha creado un premio Grammy, así como revistas que describen las novedosas ofertas musicales, festivales, páginas web, compañías discográficas especializadas en *world music* –por ejemplo, Narada y Arhoolie, o las mexicanas Discos Corasón y Pentagrama–, y por supuesto, un gran mercado y un público ávido de escuchar estas nuevas propuestas musicales.

Así, la música de fusión ha sido cobijada por la categoría de la *world music*. Es claro el papel que desempeña la sociedad industrial en el nacimiento y desarrollo de la fusión, ya que representa un mercado importante dentro del ámbito de la música popular; es decir, “normalmente, lo que se ofrece al público no es una tradición local completamente aislada del *mainstream*, sino, sobre todo, productos musicalmente híbridos [fusión] que han sido modificados y occidentalizados para ser fácilmente digeribles por el público occidental”.⁵³

⁵² El repertorio internacional fue otra categoría que las empresas discográficas desarrollaron para concentrar todo lo que no cabía en sus clasificaciones convencionales, así: “lo ‘internacional’ ha dejado de ser una etiqueta departamental administrativa para convertirse en una categoría musical, casi una etiqueta de género”. K. Negus, *op. cit.*, p. 262.

⁵³ J. Martí, *op. cit.*, pp. 181-182.

II. LA MÚSICA DE FUSIÓN EN MÉXICO

Como ya lo hemos señalado, prácticamente no existe algún tipo de música que no haya surgido de los procesos de hibridación y mestizaje. En el caso mexicano, “las culturas mestizas de la Nueva España son resultado de tres siglos de procesos de fusión, hibridación y síntesis entre elementos culturales muy diversos”.⁵⁴ En un sentido general, es sabido que nuestra actual música tradicional es resultado del contacto entre distintas culturas desde el siglo XVI, cuando coincidieron indígenas, europeos, asiáticos y africanos, todos con sus respectivas costumbres y tradiciones musicales.⁵⁵ Uno de los primeros ejemplos de mestizaje e hibridismo lo tenemos en el periodo virreinal, con el maestro de capilla de la catedral de Puebla, Gaspar Fernández, quien en su trabajo polifónico *Guineo* a seis voces, entre otros, retoma elementos de la cultura negra para crear el villancico. Sin embargo, el tema que nos ocupa, como ya se ha mencionado, surge a consecuencia del desarrollo de una industria musical en México en el siglo XX. En ese sentido, nuestra historia bien podría iniciarse con el avance tecnológico de la industria del sonido, en la que posteriormente la música ha sido el principal producto difundido. Basta recordar el momento en que Thomas Edison graba su propia voz en un cilindro en el año de 1877. Cabe destacar que el surgimiento de la industria musical en México se puede situar en una época de desarrollo de la tecnología y las comunicaciones: el ferrocarril, la introducción de la electricidad, la utilización del teléfono y del telégrafo, el cinematógrafo, la fotografía, etcétera, factores de cambio que favorecieron la división entre horas de trabajo y tiempo libre.

⁵⁴ José A. Robles, “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, *Boletín AGN* núm. 8, México, abril-junio de 2005, p. 44.

⁵⁵ Cabe recordar la enorme diversidad musical que existía en los pueblos mesoamericanos desde antes del contacto con la cultura europea.

De la mano del progreso tecnológico se crean nuevas máquinas de grabación (gramófono, fonógrafo, discos de microsurco, etcétera) que promovieron el crecimiento de las casas grabadoras. Se tiene noticia de que desde 1905 “la Víctor ya ofrecía sus productos en México, Hawái, Japón y posiblemente otros países de Asia”, que es un primer antecedente de lo que más adelante se consolidará como la industria de las grabaciones,⁵⁶ tal y como ejemplifican la Víctor, Columbia y Odeón, empresas perfectamente establecidas ya en la década de los cincuenta. Después del surgimiento de la radio aparece el concepto de consumo, y se pensaba que cualquier música popular que no generaba consumo no era relevante.⁵⁷ Si bien en su origen la radio no fue creada para difundir música, sí permitió su masificación, y fue la necesidad de la música en vivo lo que generó cambios en la relación con el espacio público. A partir del avance de la industria discográfica empieza una pugna entre la radio y los fonogramas, y se advierte cómo la industria intenta crear una distinción entre la música popular de masas y la música popular tradicional, ya que surgen grabaciones de artistas que difundían tanto música tradicional como urbana: Lucha Reyes, Juan Arvizu, Néstor Mesta Chaires, Pedro Vargas, Toña *la Negra* y Javier Solís.

Un caso emblemático de lo anterior se puede ejemplificar con el trabajo de interpretación del grupo Los Xochimilcas, pioneros en la mezcla de géneros e instrumentos musicales. Esta agrupación —primero denominada The Hat Boys, después The Xochimilcans, y finalmente Los Xochimilcas— estuvo activa desde finales de la década de los cuarenta hasta mediados de los años setenta. Los Xochimilcas se caracterizaban por el excelente manejo instrumental de los diferentes estilos que fusionaban: mambo, chachachá, danzón, blues, jazz, twist, rock, cumbia y música ranchera. A finales de los años cincuenta, en plena ebullición del rock, surgen Los Xochimilcas asumiendo una identidad indígena (se vestían con calzón y camisa de manta, fusionados con sombrero de charro, cuando la mayoría de los jóvenes usaban copetes debido a la influencia de los grupos de rock and roll) pero

⁵⁶ Irene Vázquez Valle, “Apuntes para documentar los inicios de la reproducción en serie de la música y sus repercusiones en el ámbito popular mexicano”, en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*. México, Federación Editorial Mexicana/ Gobierno Constitucional del Estado de Tamaulipas, 1985, p. 112.

⁵⁷ Dato proveniente de la cátedra Música y Sociedad, impartida por el musicólogo chileno Juan Pablo González en la Escuela Nacional de Música, UNAM, septiembre de 2006.

en un contexto urbano, y por medio de la parodia criticaban los modelos urbanos hegemónicos de ese tiempo. Esta agrupación estuvo conformada por Martín Armenta Tornero (trompeta), César Sosa (acordeón), Antonio Caudillo (batería) y Francisco Gómez García (bajo). Es importante resaltar que la inclusión del acordeón y de la trompeta les ayudó a formar un sonido particular con tintes mexicanos, sin duda alguna, pioneros en el sonido urbano del México de hoy. Entre los diversos temas que grabaron sobresale *Chilorius*, cover de la famosa pieza del grupo The Beatles *She loves you*. En la versión de Los Xochimilcas, el uso del acordeón y el manejo de las trompetas en intervalos de terceras le dan un “toque mexicano”, una especie de tradicionalización de lo urbano.⁵⁸

Como es sabido, la música se transforma en un producto de masas, comerciable, cuando la práctica local cara a cara (la tradición oral) circula en los medios gracias a la tecnología, creando distintas formas de mediación, elementos que aprovechará la industria musical. Desde la década de los años treinta, a raíz del surgimiento de la TV y la radio (sobre todo de la XEW en 1930), y tiempo después, con la llegada del internet y sus implementaciones prácticas a finales de los ochenta y a lo largo de los noventa, se desarrolla una industria cultural donde “las multinacionales del ocio empezaron a adoptar estrategias supuestamente ‘globales’ y a llenar su publicidad y sus informes anuales de imágenes del planeta Tierra y de la retórica de que vivimos en un solo mundo”.⁵⁹ Aun así, es innegable reconocer que el intercambio económico, la influencia mediática y el desplazamiento y la migración de grupos humanos por el globo terráqueo acercan zonas, regiones y culturas del mundo poco o mal preparadas para encontrarse. En ese sentido, a partir de la década de los sesenta, en nuestro país se tiene registro de que en algunas festividades tradicionales empiezan a aparecer entre los asistentes las vestimentas con estampados en inglés, o bien, que la cooperación para dichas festividades se efectúa en dólares.

La música de fusión como tal nace en México en los años setenta, debido al interés de ciertos grupos urbanos por mezclar ex profeso diversos géne-

⁵⁸ Cfr. “Orígenes del blues en castellano: Los Xochimilcas, el verdadero azteca blues fusión” [en línea]. www.bluesencastellano.org [Consulta: 23 de noviembre de 2012.]

⁵⁹ K. Negus, *op. cit.*, p. 262.

ros.⁶⁰ Dichos grupos estaban integrados “por músicos que al tener como base la música tradicional mexicana, utilizan géneros musicales provenientes de otros países que enriquecen sus composiciones, rítmica, melódica y armónicamente, y les dan una mayor variedad tímbrica al utilizar instrumentos eléctricos y otros que no son propios de la tradición folclórica”.⁶¹ Aparece así una corriente musical que elabora una nueva propuesta en el ámbito de la música popular urbana mediante el amalgamamiento de distintos géneros y estilos. Los compositores, grupos e intérpretes que se dedican a esta vertiente se basan en el conocimiento de sus raíces locales (música tradicional mestiza e indígena, y en muchos casos con reminiscencias “prehispánicas”) y de ciertos elementos “externos” (jazz, rock, blues, afroantillana, etcétera), a partir de lo cual desarrollan su propuesta musical.⁶² El músico e investigador Jorge Velasco subraya que, en el aspecto musical, la vertiente de fusión:

Presenta todavía la influencia de la nueva canción chilena y argentina [...] sin abandonar las raíces folclóricas mexicanas, se acerca ahora hacia la naciente nueva trova cubana, así como hacia la música brasileña, afroantillana, blues, rock y jazz. Asimismo, se desarrolla una mayor variedad rítmica, se cuida el aspecto vocal y se explora la riqueza armónica y tímbrica al diversificarse la riqueza instrumental que abarca instrumentos eléctricos.⁶³

En los años setenta se forman básicamente tres grandes bloques de músicos que plantean sus propuestas artísticas desde visiones muy particulares, generando diálogos musicales importantes. Por una parte están los grupos ligados de manera más rotunda a la tradición folclórica a través del estudio y la difusión de la música tradicional mexicana, e incluso latinoamericana

⁶⁰ Sin embargo, desde finales de la década de los sesenta ya existían agrupaciones que empezaron a mezclar o a hacer arreglos de música mexicana tradicional con lenguajes musicales urbanos, como fue el caso de Hilario y Micky, aunque todavía no se generalizaba el término “fusión”.

⁶¹ Jorge Velasco García, *El canto de la tribu*. México, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCP), 2004, p. 117.

⁶² Fuera de la aparente dicotomía entre tradición local e influencia externa, actualmente podemos apreciar el papel que desempeñan algunos géneros como el jazz, el rock, el blues y la música afroantillana en la conformación de una cultura musical popular urbana en México desde una perspectiva cosmopolita.

⁶³ J. Velasco García, *op. cit.*, p. 126.

(sobre todo la sudamericana: chilena, argentina, boliviana, uruguaya, etcétera). Por otra se encuentran los músicos que asumen los lenguajes “externos” como una forma de mostrar su trabajo musical, mediante el rock, el jazz, el blues o la música afroantillana. Y una opción diferente está representada por la vertiente de fusión:

Integrada por músicos que al tener como base la música tradicional mexicana, utilizan géneros musicales provenientes de otros países que enriquecen sus composiciones, rítmica, melódica y armónicamente, y les dan una mayor variedad tímbrica al utilizar instrumentos eléctricos y otros que no son propios de la tradición folclórica; sería esta una vertiente caracterizada por la fusión de géneros musicales, que comienza a aparecer a mediados de los años setenta.⁶⁴

La música de fusión experimentó cambios importantes debido a varios elementos socioculturales. En los años ochenta se registraron, a nivel mundial, dos acontecimientos que incidieron en la producción de fonogramas con material de fusión: por un lado, como ya lo hemos señalado, se monopoliza el mercado de la música y se concentra en cinco compañías: Sony, Universal, EMI, BMG y Warner; y por el otro, con el surgimiento de la tecnología digital y el consiguiente abaratamiento de la producción de discos, nacen las compañías independientes que darán cabida a grupos musicales alternativos,⁶⁵ entre ellos los que interpretan música de fusión (aunque en nuestro país, en la década anterior ya habían aparecido algunos sellos discográficos independientes como: Discos Pueblo, del grupo Los Folkloristas, en 1972; Nueva Cultura Latinoamericana, dirigido por Julio Solórzano, en 1974; y Discos Fotón, del Partido Comunista Mexicano, en 1976, los cuales, por obvias razones, no fueron beneficiados con la tecnología digital, condición que los limitó para ampliar su catálogo de grabaciones). Cabe señalar que muchos de los grupos cuyo trabajo se difundió a través de estas disqueras independientes, y que participaron en el desarrollo de la vertiente de fusión, en los años ochenta se organizaron en el llamado Comité Mexicano de la Nueva Canción.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁵ A. M. Ochoa, *op. cit.*, p. 30.

El rock es uno de los géneros que más propuestas de fusión ha desarrollado, sobre todo con el surgimiento del estilo progresivo de mediados de los años setenta. Sin embargo, David Cortés subraya:

En México, las tentativas para crear un sonido –valga la redundancia– mexicano se estrellaron con severas dificultades. Mientras en otras naciones el rock fue objeto de tolerancia, aquí se le castró con argumentos decimonónicos... se optó por cortarlo de tajo blandiendo como pretextos el imperialismo cultural y la defensa de los valores nacionales. A esto había que añadir otro factor: el desconocimiento de nuestras raíces. ¿Cuáles eran los rasgos de la música mexicana que el rock debía incorporar para ganar su carta de naturalización?⁶⁶

Por otra parte, el rock de los años setenta se vio envuelto en diferentes problemáticas a causa de las posturas extremas que adoptaban ciertos sectores de la sociedad. Los intelectuales y algunos grupos de “izquierda” consideraban que este estilo musical era una forma de penetración del imperialismo, e incluso una faceta del consumismo; mientras que para la gran mayoría el rock era “ruido”, y muchos de los empresarios lo ignoraban y no le daban el apoyo necesario. Aun así,

El primer disco de rock progresivo hecho en México [el del grupo Nuevo México] apareció oficialmente en 1975 [...] las composiciones más logradas eran *Después de la muerte* y la *Sinfonía de Rock No. 1*. En la primera encontramos uno de los primeros atisbos de fusión con la música prehispánica, y que en su interpretación en vivo [...] llegaba a crear momentos de verdadera catarsis.⁶⁷

Los esfuerzos iniciales por incorporar rasgos mexicanos a la música de rock se perfilaron en la década de los setenta, a partir del uso de instrumentos de origen prehispánico en algunos grupos mexicanos como: Toncho Pilatos (banda de Guadalajara fundada en los años sesenta, con un vocalista de piel morena que usaba el cabello largo, y cuyos guitarristas Rigoberto [Rigo] Guerrero y Beto Nájera aportaban la fuerza del rock a los elementos tra-

⁶⁶ David Cortés, *El otro rock mexicano: Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*. México, Times Editores, 1999, pp. 125-126.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 47.

dicionales), Nuevo México (surgido en 1971 y liderado por el guitarrista Carlos Mata), y Mr. Loco (antes Marabunta), formado en 1975, que compuso su emblemática canción en seis octavos y a ritmo de son jalisciense: *Viva Zapata*. Otros, desde el nombre asumieron la influencia del mundo indígena: Náhuatl (integrado en 1972, que entre su repertorio tenía el tema *Rock jarocho*, y cuyo guitarrista, Ricardo Ochoa, hacía énfasis en el rasgueo del son jarocho en su interpretación); Coatlicue, fundado por Fausto Arrellín, con su fusión de progresivo y música “prehispánica”; y el grupo Tribu (formado en 1974, que fusiona elementos del rock con la música indígena y mestiza de México), uno de los iniciadores de la corriente llamada etno-rock, entre otros.

Sin embargo, la grabación que incorporaría de manera más sistemática a la música indígena fue el trabajo titulado *En el ombligo de la luna*, de Luis Pérez, integrante del grupo La Verdad Desnuda, que en los años setenta se caracterizó por la fusión de instrumentos de origen prehispánico con el uso de la guitarra eléctrica (con diferentes efectos sonoros), lo cual le daba un toque a rock progresivo. El mismo Luis Pérez menciona acerca de su material: “Uso instrumentos autóctonos y trato su sonido electrónicamente por medio de cámaras de eco y otros aparatos [...] lo que me llevó a la música experimental con influencias autóctonas fue la búsqueda de formas de expresión más auténticas que se identifiquen conmigo mismo”.⁶⁸ Otros factores que ejercieron una gran influencia para promover la fusión del rock con la música indígena fueron el movimiento que se inició a partir del festival de Avándaro y la presencia de los “jipitecas” (versión mexicana de los *hippies*) u “onderos” surgidos a finales de los sesenta y principios de los setenta, quienes planteaban, de manera general, una renovación personal desde el interior del ser, lo cual provocaba un acercamiento al elemento indígena. De esta manera, parten de los centros urbanos hacia las comunidades indígenas con la idea de aprender y compartir la forma de vida de las distintas comunidades. Como señala la socióloga Maritza Arteaga: “En los pueblos indios vivos, la propuesta ondera ‘empata’ con la cosmovisión sagrada de nuestros ancestros humanos, el camino del ‘ser’ anteponiéndose al ‘tener’. Este camino les es revelado en las respuestas mágicas que los indígenas daban

⁶⁸ Citado por D. Cortés, *op. cit.*, p. 131.

a sus vidas y en las ceremonias rituales que realizaban para acceder a estas respuestas”.⁶⁹

A través del consumo de las drogas, los grupos de rock onderos experimentaron “una expansión de la conciencia” en aras de vivir una “verdadera libertad”, y así desligarse de las normas impuestas por una sociedad que les resultaba ajena. Dicho planteamiento será fundamental para ese regreso a la cultura indígena entre los grupos de rock que se identificaron con tal cosmovisión, asumiendo manifestaciones como el uso del cabello largo o la vestimenta con adornos simbólicos (collares, pulseras, aretes, etcétera). En otras palabras, es importante resaltar la forma en que el rock no sólo retomó la influencia indígena a partir de la música, sino también mediante la imagen y la moda, como una manera de interculturalidad:

Con la llegada de la onda *hippie* en México surgió un fenómeno de influencias musicales dentro de las comunidades indígenas, pues con el arribo de los jipitecas nacionales, aunado al avance de la radio y el posicionamiento de la televisión, la población nativa fue adaptándose a nuevas sonoridades. Por otra parte, los jóvenes roqueros urbanos mestizos fueron en busca de lo espiritual, empujados por la psicodelia de la época, como ya se mencionó, trayendo consigo elementos étnicos. Entonces surge una aculturación entre lo indígena y lo mestizo, en la que los pueblos indígenas se adaptan a otra cultura, incorporando nuevos códigos de comportamiento.⁷⁰

Otro acercamiento sonoro, pero desde una perspectiva urbana, fue el que se realizó entre el rock y la música indígena: se trata de la corriente llamada etno-rock, creada en la década de los ochenta como parte del movimiento del rock progresivo. La búsqueda de sonidos nacionales fue un común denominador entre la mayoría de los grupos de esta corriente, quienes enriquecieron la música de rock con las sonoridades de su región, sus tradiciones y su entorno cultural, sobre todo indígenas. El primer acercamiento no fue del todo fácil, ya que, por una parte, algunos intelectuales consideraban al

⁶⁹ Maritza Arteaga Castro-Pozo, “De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968”, en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, Malandros, Punketas*. Barcelona, Ariel, 2002, p. 44.

⁷⁰ Miriam López Guevara y Javier Soler Valle, *Rock mexicano: un toque indígena*. México, 2003. Tesis, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, campus Aragón, p. 35.

rock como una manifestación del imperialismo norteamericano que atentaba contra la identidad nacional, y por la otra, existía el problema de entender qué música poseía raíces verdaderamente nacionales o mexicanas, pues no se tenía claro qué elementos de la música mexicana se debían incorporar al rock hecho en México. El mérito de sistematizar y difundir masivamente la unión del rock con instrumentos de origen prehispánico fue del músico Jorge Reyes, quien comenta: “ ‘Etno-rock’ es un término que utilicé al principio, no para definir, sino para tratar de contextualizar o meter en un cajón una música que difícilmente podías clasificar”.⁷¹ El acercamiento inicial de Reyes a la “música prehispánica” fue con el grupo Al Universo, y posteriormente con Nuevo México. Al regresar de un viaje a Europa Reyes forma el grupo Chac Mool, y desde 1982 empieza a realizar presentaciones como solista y edita su primer álbum: *EK-Tunkul*. Otros músicos y grupos que participaron activamente en el desarrollo del etno-rock fueron: Arturo Meza, Grupo Tribu, Antonio Zepeda, Humberto Álvarez, Alux, Oscar Hernández, Gonzalo Ceja e Itza. La vertiente denominada etno-rock fue un intento de recurrir a las raíces precolombinas como material de fusión, principalmente con el rock y el new age, a fin de crear y definir rock con elementos nacionales. No obstante, como ya se dijo, es imposible reconocer cómo sonaba la música prehispánica, por lo que estas propuestas musicales deben considerarse interpretaciones o improvisaciones con instrumentos de origen precolombino: el problema de conceptualizar lo mexicano, ante el rico panorama de la música indígena y mestiza actuales, llevó a estos músicos a inclinarse más por lo que suponían una proyección de la tradición precolombina, y, en menor medida, hacia la música de los grupos indígenas “vivos.”

Uno de los cambios culturales más importantes en el siglo XX fue la emergencia de identidades juveniles nuevas o mezcladas, a partir de las cuales los jóvenes enfrentaron su realidad: desempleo y marginación como expectativas de vida. Las obligaciones tempranas que deben cumplir para sobrevivir, fuerzan a los niños a convertirse en adultos de manera sorpresiva e indignante, y los jóvenes indígenas no escapan a esta situación. Aunado a esto, se le ha permitido a casi la totalidad de los medios masivos de comunicación definir lo que es ser joven a través de sus modas juveniles y su música de consumo,

⁷¹ *Ibid.*, p. 134.

una atribución que se puede identificar por la gran cantidad de grupos musicales formados por niños y adolescentes que se destinan al consumo de un público juvenil. A diferencia del etno-rock que interpretaban músicos urbanos, son los mismos jóvenes músicos de las comunidades indígenas quienes adaptan y recrean el rock de acuerdo con sus propias necesidades de expresión musical, generando procesos de apropiación y de resignificación.

Por otra parte, recordemos que no sólo la música se va transformando, también cambian las costumbres, los gustos, los hábitos; se modifica la manera de bailar y de danzar, y los instrumentos musicales se adaptan a nuevas necesidades, es decir, se presenta un proceso de fusión de tradiciones de un contexto a otro. En este sentido, los jóvenes procedentes de comunidades indígenas no están exentos de involucrarse en dicho proceso de urbanización debido a la migración y al contacto con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. De esta manera, con el rock indígena nos enfrentamos a nuevos procesos de resignificación, a diferentes construcciones identitarias, y a un patrimonio cultural inmaterial en renovación, donde el rock ha sido el género privilegiado por los jóvenes indígenas, como es el caso de los grupos Hektal y Sac Tzevul, de Chiapas.

A principios de la década de los ochenta surge un movimiento llamado “rock rupestre”, cuyos músicos, a contrapropuesta de las bandas que se presentaban con equipos de audio sofisticados, instrumentos electrificados y toda una infraestructura técnica de producción, deciden crear música acompañados exclusivamente de una guitarra acústica, una armónica y el canto, con letras que retratan su forma de vivir en la ciudad. Entre los músicos y compositores que integraron dicha corriente se encuentran Fausto Arrellín, Cecilia Toussaint, Roberto González, Jaime López, Eblén Macari, Rafael Catana, Nina Galindo y Rodrigo González, mejor conocido como Rockdrigo. Este último era originario de Tampico, zona de huapangueros y de rockeros gracias a la cercanía del puerto con la frontera de los EU.

Rockdrigo nació en 1953 y murió en la ciudad de México en el temblor de 1985. En 1971 se trasladó al Distrito Federal para difundir su propuesta musical. Mezclaba el rock urbano con otros estilos como el huapango y la trova cubana. “Todos los que nos presentamos como rupestres somos güeyes que nomás traen su guitarrita con sus rolas, nada más. En un momento dado nos interesa más que nada la sapiencia de la armonía en la guitarra española

común y corriente, y la posible estructura literaria que tenga cada canción”.⁷² En el disco *El profeta del nopal*, Rockdrigo nos muestra dos aspectos que fueron importantes en su obra musical: la fusión del campo y la ciudad, utilizando solamente la guitarra y los textos literarios como elementos de fusión. Un inmejorable ejemplo es su composición “Huapanguero”.

También durante la década de los ochenta, por el impulso de las compañías disqueras trasnacionales, surgió el movimiento de “rock en tu idioma”, con la finalidad de que los jóvenes de Latinoamérica pudieran escuchar rock en español. En la década de los noventa los jóvenes indígenas se apropiaron de este movimiento, evidentemente sin el apoyo de las grandes disqueras, y retomaron el discurso de “rock en tu idioma”, pero utilizando ahora sus propias lenguas nativas para crear un rock indígena. Incluso en algunos grupos étnicos, como los seris, se recrea de manera particular dicho lema por ser ellos trilingües que se expresan en español, en inglés y en su lengua natal, el *comca-ac*. El uso de las lenguas nativas en sus composiciones constituye una estrategia importante para preservarlas, y recurren al rock con el fin de apropiarse de la modernidad, por lo que son cada vez más los grupos indígenas que empiezan a incorporar a su repertorio elementos musicales de otras tradiciones occidentales, como la cumbia, el rock, el jazz, el reggae y la salsa.

Otro factor que ha favorecido el contacto de los jóvenes indígenas con la música de rock es sin duda la migración, ya que es bien conocido que una gran cantidad de jóvenes salen de sus comunidades de origen, donde no ven satisfechas sus necesidades más elementales, e intentan mejorar sus condiciones de vida incorporándose a la mano de obra que trabaja en los Estados Unidos y en otros países. Así se generan fuertes contactos entre la música indígena y el rock, al facilitarse el acceso a diversas fuentes: discos, videos y revistas.

El rock ha sido uno de los elementos de comunicación con mayor fuerza entre los jóvenes indígenas, que cada vez forman más grupos que mezclan varios ritmos y tratan temáticas sociales, ecológicas y culturales propias de su entorno, para retomar el carácter contestatario de ese género. La fusión musical trae como resultado un nuevo estilo de comunicación y de inter-

⁷² Rockdrigo en entrevista realizada por Antonio Malacara, “Rockdrigo González. Un cartero existencial”, en *Rockdrigo González (El profeta del nopal)*. México, DGCPI/Pentagrama, 1999, p. 119.

pretar sus realidades, pero especialmente el derecho de todo ser humano a disfrutar del patrimonio cultural: así como supimos del “guacarrock” del grupo Botellita de Jerez (término derivado de la idea de Parménides Saldaña, quien señalaba que el rock mexicano se oía a rock con aguacate), conocimos después el punk “agropecuario” de Café Tacuba, y de la misma manera podemos escuchar hoy en día el rock indígena.

Actualmente observamos cómo la música de rock es parte de la vida diaria de los jóvenes indígenas a través de una experiencia radiofónica surgida en las comunidades de Guerrero: la radiodifusora XEZV, La Voz de la Montaña de Tlapa de Comonfort, Guerrero. Esta estación de radio, perteneciente al Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas del antiguo Instituto Nacional Indigenista, transmite en lenguas como tlapaneco, mixteco y náhuatl, y difunde programas de rock, por ejemplo, *Las otras bandas*, del que fuera locutor Jaime García Leyva. José Agustín comenta que gracias a este tipo de programas, “Tlapa ha permitido la expresión de jóvenes sensibles y ha sido detonador de tomas de conciencia social e individual, porque el rock y la cultura que lo acompaña inevitablemente enfrentan la incompreensión, la intolerancia y la represión, desmesuradamente violenta en ocasiones, que obliga a reconsiderar a la sociedad y a uno mismo”.⁷³ En dicho programa se daban a conocer desde “tocadas” en vivo y materiales fonográficos, hasta presentaciones de revistas, lo que promovió un acercamiento entre el rock y varias comunidades indígenas, hasta generar una influencia tal que “grupos, como Mugre y Miseria, trataron de componer en mixteco, pero no pudieron, como sí lo hizo Xixitla, de Tetelcingo, Morelos, que en los ochenta componía y cantaba en náhuatl”.⁷⁴ De igual manera, “La banda [Resistencia Total] tenía el proyecto de cantar en *tu’ un savi* (la lengua de la lluvia o mixteco), pero no concretaron su idea. Sin embargo, dedicaron a los pueblos y comunidades de la región de La Montaña la canción *Héroes asesinos* como un homenaje a su lucha y resistencia”.⁷⁵ Lo que los músicos indígenas han conseguido es aprovechar la modernidad sin perder su iden-

⁷³ José Agustín, “Prólogo”, en Jaime García Leyva, *Radiografía del rock en Guerrero*. México, Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, 2005, p. 10.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁵ J. García Leyva, *op. cit.*, p. 51.

tividad, aceptando la diversidad cultural como parte de nuestro patrimonio intangible en constante adaptación y renovación.

Entre los foros y espacios importantes que han dado cabida a la música de fusión, y al mismo tiempo fomentan la unión entre diversas tradiciones locales y los habitantes de las urbes, está el Encuentro Las Nuevas Creaciones de la Música Indígena, organizado por el entonces Instituto Nacional Indigenista (INI) que hoy se denomina Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), en septiembre del año 2000, donde participaron grupos como: Hamac Casiim (seri), Sac Tzevul (tzotzil), Xamoneta (purépecha), Super Coraje (hñahñú), y Lino y Tano (músicos yaquis). Este encuentro se llevó a cabo en colaboración con diversas instituciones de la ciudad de México, con la finalidad de dar a conocer la música y las danzas indígenas entre la población de la capital. Como bien señalan los investigadores Julio Herrera y Camilo Camacho: “Esta nueva realidad rompe con muchos estereotipos de la imagen indígena que prevalece entre la mayoría de los habitantes de las grandes ciudades, y entre muchos investigadores que se niegan a aceptar la evolución de los pueblos indígenas en materia de cultura”.⁷⁶ Asimismo, destacan la idea central de que:

La apropiación y la adopción de los elementos de la modernidad, que se incorporaron a las estructuras tradicionales, muestran la gran capacidad de adaptación de los pueblos indígenas ante el embate y la proliferación de medios que intentan condicionar su pensar y su sentir. Lejos de convertirse en causas de deterioro, muchos de estos elementos contribuyen al desarrollo de la diversidad cultural y se presentan como vehículos necesarios para la expresión de sus propias ideas.⁷⁷

Dicho encuentro se realizó en varios foros de la ciudad de México: la Plaza Hidalgo de la delegación Coyoacán, Parque México, Museo Universitario del Chopo, Foro Abierto de Villa Olímpica, Faro de Oriente, y el auditorio Alfonso Caso del entonces INI, y fue un acontecimiento fundamental para entender cómo la música de una nación está en constante adaptación y cambio, y es un reflejo de una continuidad histórica.

⁷⁶ Julio Herrera y Camilo Camacho, “Encuentro de Música Indígena”, *De “El Costumbre” al Rock*. México, INI, 2000, p. 3 (cuadernillo de CD: Encuentro de Música Indígena).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

Otro foro importante fue el Primer Festival de Fusión, Nuevas Propuestas Sonoras, organizado por el Museo Nacional de Culturas Populares en la ciudad de México, del 8 al 11 de noviembre del año 2001, en el que participaron los grupos: Tribu, Zazhil y Sonaranda, del Distrito Federal; Mitote, de Morelos; Parceiro, de Jalisco; Mono Blanco, de Veracruz; Uk'ayil-Kah, de Campeche; y Sak Tzevul, de Chiapas. En el programa de mano del festival se declaraba que: “Los diversos caminos de la música popular e indígena de México basan su fortaleza en su calidad artística y significativamente en su arraigo comunitario”, y en otra parte de dicho programa se consignaba que “las tradiciones musicales que hoy día conocemos han sufrido transformaciones y adaptaciones producto de los cambios generacionales, el contacto y el intercambio [apareciendo] músicos que sin pertenecer a una tradición o grupo étnico se acercan para conocer estas culturas musicales y generar nuevas propuestas musicales y sonoridades”.⁷⁸

Con la finalidad de establecerse como un foro permanente dentro del Festival del Centro Histórico, en el año 2002 se presentó el proyecto llamado Radical Mestizo, cuyo objetivo es, según su director José Luis Paredes, exbaterista del grupo La Maldita Vecindad:

Presentar la música mestiza que se genera a partir de la fusión de tradiciones culturales con amplio contenido étnico multicultural, y que tienen cierta diversidad lingüística. Es música tradicional que entra en contacto con instrumentos de otras culturas, y que mezcla instrumentos modernos, como pueden ser guitarras, bajos o algunos aparatos electrónicos, con algunos usados a lo largo de los años por músicas de diversas regiones y latitudes.⁷⁹

En su primera edición, Radical Mestizo incluyó el coloquio Globalización en la Música, mismo que se llevó a cabo el día 19 de abril de 2002 en el Museo de la Ciudad de México, y en el que participaron críticos musicales extranjeros y nacionales. Se realizaron dos conciertos gratuitos en el Zócalo: uno el 20 de abril, en el que participaron Sargento García (Francia), Dus-

⁷⁸ Programa de mano Primer Festival de Fusión, México, Conaculta, Museo Nacional de Culturas Populares, 2001.

⁷⁹ J. J. Olivares, “Radical Mestizo, foro para música...”, *op. cit.*

minguet (Barcelona) y Maldita Vecindad (México); y otro el 21 de abril, con la presentación de los grupos Ojos de Brujo (Barcelona) y Java (Francia).

Por otra parte, un espacio ya arraigado entre los jóvenes que difunde la música de fusión en la ciudad de México y en otras de Latinoamérica, África y Europa es el Festival Ollin Kan, creado en 2003. Su director, José Luis Cruz, explica:

Hacemos visibles a grupos que trabajan dentro de la experimentación, la tradición, la fusión de una cantidad de lenguajes, tanto en México como en otras partes del mundo. No presentamos a gente que ha tenido ya un recorrido comercial, sino que ofrecemos realidades alternativas; llenamos esos espacios que no cubren los grandes medios electrónicos [...] Se ha vuelto un corredor cultural que en este momento tiene que ver con un nivel continental.⁸⁰

Para mostrar su desarrollo y presencia en diversos espacios urbanos, basta señalar que en el sexto Festival Internacional Ollin Kan Tlalpan 2009 participaron ciento diez grupos extranjeros (provenientes de cincuenta y seis países) y ochenta nacionales en cuarenta y tres escenarios; entre estas agrupaciones destacaron Ámsterdam Klezmer Band, Neco Novellas (Holanda-Mozambique) y el grupo turco-holandés Tarhana. El programa incluyó homenajes a Juan José Gurrola, Marcial Alejandro y Jorge Reyes, en los que se dejaron escuchar samba, funk, rock, jazz, fusiones, mangue beat, zydeco y fado.

El 9 de agosto de 2008 se llevó a cabo otro festival para difundir los nuevos sonidos y realidades de la música indígena contemporánea; nos referimos al Primer Festival de Música Indígena Contemporánea Kasahast Vanut, organizado por la CDI en la Plaza Fundadores de la ciudad de San Luis Potosí, SLP, en el contexto del Día Internacional de los Pueblos Indígenas. En dicho festival estuvieron presentes sonoridades tradicionales en conjunción con el rock, el reggae, el blues y el jazz. Participaron los grupos: Nunduva Yaa, Mayordomos y Alférez, Lumal Tok, Noesis, Arco Musical, Cuinmy, Flauta de Mirlitón, Pasatono, Marisela González, Danza de Diablos, Quinteto de

⁸⁰ Sin autor, "Ollin Kan, espacio para la fusión de lenguajes musicales del mundo", *La Jornada*, sección Espectáculos, 16 de abril de 2009.

metales Cisbrass, Siete Mares, Los que Andan por la Tierra, Diego Balam y Santos Santiago.

Con la finalidad de darles otro espacio de difusión a músicos dedicados a la mixtura musical, en el Centro Nacional de las Artes, a partir del año 2008, se realiza el Festival Fusión, en el que participan grupos representativos de un mosaico de géneros y estilos. Entre las agrupaciones que se han presentado en ese festival se encuentran: Gallina Negra, Monocordio, Los Músicos de José, Dupantobeat, Mamastróficos, Antonio Zúñiga y Su Mercé, por mencionar algunos. Actualmente han surgido varias bandas de diferentes corrientes musicales que se han planteado retos a través de fusionar diversos géneros y estilos, como es el caso de Folksafari, Matoys, Fusión Kimbao, Sueño de Gato, Monroy Blues, La Manta, Meigas y Sublime Ensamble, entre otros.

En cuanto al jazz, si bien este género ha generado propuestas interesantes en el ámbito de la fusión, no ha logrado establecer puentes de comunicación entre los propios músicos para desarrollar un movimiento musical importante, y se centra básicamente en el trabajo de notables solistas.

Se sabe que desde los años veinte ya se empezaba a darle un sentido “mexicano” al jazzailable de la época con la música de Emilio D. Uranga. Sin embargo, en esos años no a todos les gustaba el género, pues el jazz era considerado como una música sin mérito estético, que atentaba contra los valores nacionales, incluida la música tradicional mexicana. Este era el sentir de una parte de la sociedad musical, y no fueron pocos los que opinaban de esa manera, entre ellos el crítico Gerónimo Baqueiro Foster, el compositor Manuel M. Ponce, e incluso intelectuales como José Vasconcelos. Basta mostrar un ejemplo de lo que se pensaba sobre el jazz en esos tiempos, mediante un artículo de Miguel Lerdo de Tejada publicado en *El Demócrata* en el año de 1925:

Claro que no pretendemos prodigar nuestros elogios, ni mucho menos declararnos partidarios de la música epiléptica y vesánica que con el nombre de jazz ha sentado realeza y domina omnipotente en esta tierra nuestra de melodías románticas, dulces y armoniosas. La invasión del jazz es absoluta, es mundial. ¿Qué podemos hacer nosotros para librarnos de esta asquerosa locura universal? No lo sé bien; pero desde luego es infantil pretender desterrarlo con órdenes oficiales y propagandas patrióticas. Dejándonos de quimeras y como no hay

música vernáculaailable de auténtico valor, debemos convenir en que no nos queda más recurso que imitar, que hacer fox y jazz en México dándoles hasta donde sea posible la emoción de nuestro personal modo de sentir, pero de todas maneras con la penosa convicción de que no hacemos nada original, de que tenemos que forzar la inspiración, mejor dicho, de que tenemos que prostituirla con las repugnantes figuras y valores musicales con que está construido elailable americano. Y esto, mientras no seamos capaces de inventar un baile mejor y una música superior. Sólo nos queda nuestra canción, nuestra bella y dulce canción mexicana, eclosión de nuestras almas y único refugio de la emoción nacional. Si al menos se pudiera bailar *Un viejo amor, La perjura, La borrachita...*⁸¹

Después de varios encuentros y desencuentros del jazz con la comunidad cultural de mediados del siglo XX, y de un desarrollo del género a partir del auge de diversas grabaciones, en los años cincuenta aparece en la escena del jazz nacional Tino Contreras, originario de Ciudad Juárez, Chihuahua, quien llega a la ciudad de México para incorporarse como baterista a la orquesta de Luis Arcaraz. Contreras es uno de los primeros músicos en retomar elementos de música tradicional para generar composiciones nuevas en diversas grabaciones: *Yúmare, Sinfonía tarahumara* (1986) y *Percusiones mexicanas* (1964).⁸² Por su parte, en la década de los sesenta Arturo Chico O'Farrill, músico cubano radicado en México, estrena su *Suite azteca* con una orquesta formada por músicos mexicanos, entre ellos el trompetista Cecilio Chilo Morán. Abraham Laboriel, bajista y guitarrista mexicano, fundó un grupo llamado Los Profetas, en el que fusionaba elementos de rock, jazz y música tradicional mexicana, que fue también uno de los pioneros del jazz fusión en nuestro país.

En la década de los sesenta, el Palacio de Bellas Artes abrió sus puertas a diferentes músicos y compositores de jazz. Tal fue el caso del pianista y compositor Dave Brubeck, quien en abril de 1964 y mayo de 1967 efectuó diversas presentaciones en dicho recinto. Este acontecimiento fue importante en nuestro país, pues probablemente Brubeck influenció a los jazzistas

⁸¹ Alain Derbez, *Datos para una historia aún no escrita: una aproximación al jazz en México*. México, Editorial Ponciano Arriaga/Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1994, p. 77.

⁸² Antonio Malacara Palacios, *Catálogo casi razonado del jazz en México*. México, Conaculta/Fonca/Instituto Zacatecano de Cultura/Delegación Tlalpan, Secretaría de Cultura, 2005, p. 235.

mexicanos para retomar la música mexicana como herramienta de fusión. Su actuación de 1967 dio por resultado un disco de nombre *Bravo! Brubeck!*, en el cual interpretó temas como “Cielito lindo”, “Sobre las olas”, “Bésame mucho” y “Allá en el Rancho Grande”. No obstante, en marzo de 1966, un año antes de la presentación de Brubeck, el suplemento “Lunes” de *Excelsior* publicó:

El pianista Mario Patrón, al frente de un grupo en el que participan, entre otros, Mario Contreras y Chilo Morán en las trompetas, Tomás Mesa y Manuel Valdéz en los saxos, Leo Acosta en la batería, Vicente Díaz en el trombón y Víctor Ruiz Pazos en el bajo, han grabado arreglos del inquieto director del grupo de piezas como *La cucaracha*, *La raspa*, *La bamba*, *Adiós mi chaparrita*, *Tequila*, *La burrita* y *La barca de oro*, demostrando... que también las pueden... Por otra parte, los talentosos Hilario y Micky preparan un espectáculo en el que composiciones como *La cucaracha* y *Mariquita linda* sirven de base a bellísimas interpretaciones estrictamente jazzísticas, y el popular Tino se prepara a ofrecer un concierto según los cánones establecidos por nuestro mexicanísimo Julián Carrillo.⁸³

Es así que en 1966 el dúo Hilario y Micky graban un disco titulado *Jazzteca*, donde retoman temas tradicionales de México como “La cucaracha”, “La malagueña”, “La Adelita”, “Bésame mucho” y “Las chiapanecas”, en los que realizan diversas fusiones entre el jazz y la música tradicional mexicana. Asimismo, en su libro *Catálogo casi razonado del jazz en México* Antonio Malacara registra una grabación de Nano González titulada *Jazz mexicano*, en la que interpreta piezas como “Cielito lindo”, “Adiós mi chaparrita”, “Canción mixteca” y “La feria de las flores”, entre otras. Estos datos nos hablan de que ya desde la década de los sesenta y probablemente desde finales de los cincuenta la música tradicional y popular mexicana se consideraba una herramienta de fusión, capaz de dar sentido de pertenencia al jazz mexicano.

Por su parte, el bajista Víctor Ruiz Pazos y el guitarrista Miguel Peña formaron un dúo llamado El Duetto, que en las décadas de los ochenta y los noventa tenía entre su repertorio jazzístico temas tradicionales y populares,

⁸³ Citado en A. Derbez, *op. cit.*, p. 49.

desde *La marcha de Zacatecas* y *La feria de las flores*, hasta el *Huapango*, de Moncayo y *Estrellita*, de Ponce.

Miguel Peña también ha interpretado distintos géneros tradicionales acompañado de otros músicos, por ejemplo en el trío Peña-Hermanos Santiago, agrupación que mezcla sones jaliscienses con el jazz usando guitarra, vihuela y guitarrón. De igual modo participó en la grabación *Mexicanista*, del pianista Enrique Nery, donde interpretó temas tradicionales y populares con arreglos de jazz.

En la actualidad existen varios grupos y músicos que desarrollan, entre otros estilos, propuestas diversas en el ámbito de la fusión, tales son los casos de Héctor Infanzón, Astillero, Xamán, Obsidiana, Jazztlán, Sociedad Acústica de Capital Variable, Alacrán del Cántaro, El Azote, Los Nena, Akwid, Kontra-Zentido, Vortex, Dibujos Animados, África jazz trío y Jazzfalto, entre otros. Al igual que en el rock, jóvenes músicos indígenas están retomando el lenguaje jazzístico fusionado con sus músicas tradicionales, como ejemplo tenemos a Nunduva Yaa, Tlalok Guerrero, Amílkar Jiménez y Colectivo La Z, todos de Oaxaca.

Existe un proyecto del cual vale la pena dejar constancia por sus implicaciones artísticas, culturales y sociales, así como por la relevancia social que tiene entre un grupo de jóvenes. Se trata de una iniciativa creada por el Consorcio Internacional Arte y Escuela, A. C. (ConArte) que, con el apoyo y la colaboración de la Fonoteca Nacional, promovieron el proyecto Raíz Fusión en el año 2013. Dicho proyecto comenzó lanzando una convocatoria a grupos musicales conformados por jóvenes de entre quince y veintinueve años para participar en un taller-laboratorio (mediante un proceso de audición y plática previa) en el cual se estudiaron y se practicaron diversos géneros y estilos de la música tradicional mexicana (mestiza e indígena) y algunos géneros urbanos. El eje conductor del taller-laboratorio fue identificar los elementos mínimos significativos de cada estilo para experimentar con ellos y fusionarlos, con miras a la creación musical con sentido de pertenencia. El taller fue impartido por los integrantes del grupo Jazzfalto, quienes dedicaron un año de su vida artística profesional a crear un material sonoro basado en la sistematización de sus conocimientos, experiencias y aprendizajes sobre música tradicional mexicana con el jazz y el rock: el resultado fue la grabación del primer disco del proyecto y sello discográfico Raíz Fusión. Una vez realizado el proceso de selección, los ocho grupos que se incorporaron al taller-laboratorio

fueron: Atik Tetl, Difusión Eléctrica, Fusón, Son Tenochca, Hant Caai, La Serendipia, Son de Mar y Wenstongrass. Las sesiones de trabajo se llevaron a cabo en las instalaciones de la Fonoteca Nacional durante marzo y abril del 2013. Posterior a un proceso de maduración de las piezas creadas por los colectivos, se dio un acompañamiento mediante la impartición de asesorías por parte del grupo Jazzfalto, lo cual derivó en la grabación del segundo disco del sello Raíz Fusión, y quedó pendiente la presentación pública del CD.

A pesar de que no es el tema central de esta investigación, es importante reconocer que existen otras propuestas de fusión centradas básicamente en lo académico y lo popular, como las que generan Musicante, La Camerata Rupestre, y el trabajo de los compositores Jesús Echevarría, Arturo Márquez y Fernando Toussaint, entre otros. Finalmente, es fundamental subrayar que hoy en día se siguen produciendo nuevos materiales fonográficos enmarcados en la vertiente de fusión, los cuales se apropian de otros géneros urbanos como el rap y la cumbia y cuentan con un público específico, lo que ha generado circuitos de circulación importantes, además de una forma específica de escuchar y reproducir la música.

Los intérpretes⁸⁴

Aunque a lo largo del texto que nos precede ya se han mencionado diversos grupos y músicos que participaron en el desarrollo de la música mexicana de fusión, podemos citar a otras agrupaciones, surgidas a partir de la década de los setenta, que exploraron diferentes procesos de fusión en algún momento de su trayectoria: La Nopalera, On'ta, Nuevo México, Decibel, Vientos para un Nuevo Día, Peña Móvil, Tránsito, Contrastes, MCC, Mr. Loco, Al Universo, Toncho Pilatos, La Propuesta, Canek, La Tribu de la Paz, Papalote, Un Viejo Amor y grupo Víctor Jara. Con la intención de definirse musicalmente, el grupo Decibel se autodescribía así: “Lo que menos tenemos es rock, somos un grupo de vanguardia, aunque reconocemos influencias de rock. Es una combinación de diferentes tendencias: música electrónica, jazz, rock, folclor nacional, música concreta y un poquito de

⁸⁴ Las obras de algunos de estos grupos y músicos forman parte del corpus de trabajo que sirvió para desarrollar el análisis musical.

clásico”.⁸⁵ Otro ejemplo de la forma en que se entendía el concepto de fusión lo proporciona el grupo Iconoclasta, ya que según David Cortés:

Iconoclasta redescubrió los valores de la música mexicana. Fue un florecimiento de la sensibilidad que permeaba la época, el reencuentro con los valores tradicionales, el reconocimiento de nuestra historia y la asunción de nuestra grandeza. El resultado de este proceso fue un EP titulado *Suite mexicana*, donde la exploración del folclor se entronca con el [rock] progresivo para crear una composición que viaja por cambios, temas, y que en sus quince minutos describe choques y encuentros.⁸⁶

En la década de los ochenta surgen músicos y agrupaciones resultado de la desintegración de otras, o bien, grupos de reciente formación: Chac Mool, Banda Elástica, Astillero, Garabato, Aleación 0.720, Enmedio, Metamorfosis, Gerardo Bátiz, Rockdrigo González, Botellita de Jerez, Mitote, Sonaranda, Nobilis Factum, Iconoclasta, Zazhil, Son de Madera, Mono Blanco (estas dos últimas, especializadas en son jarocho, han creado composiciones nuevas que incluyen instrumentos diferentes a la tradición jarocho, así como recursos musicales diversos –escalas blues, hexáfonas, etcétera– que les han permitido desarrollar un sonido propio), El Duetto, Café Tacuba, Caifanes, al igual que los solistas Arturo Meza, David Haro, Eugenia León, Betsy Pecanins, Lila Downs y Susana Harp. Muchos de los grupos mencionados pertenecieron a organizaciones musicales como el Centro de Estudios del Folklore Latinoamericano (Cefol), el Frente para la Libre Expresión de la Cultura (FLEC), la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR), y el Comité Mexicano de la Nueva Canción, todos ellos organismos que concentraron diversas propuestas musicales enmarcadas en la música popular urbana alternativa. En los noventa emergen grupos como: Parceiro, Aztlán Underground, Gallina Negra, Na’rimbo, Cabezas de Cera, Huazzteco, Xamán, Javier Nandayapa y Georgina Meneses, y a partir del año 2000 proliferan agrupaciones cuya propuesta musical se basa en la fusión: Akwid, Polka Madre, La Internacional Sonora Balkanera, Sonex y Jazzfalto, por sólo mencionar algunas.

⁸⁵ Citado por D. Cortés, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

En este contexto cabe destacar lo que piensan sobre su propio trabajo musical varios de los protagonistas, como es el caso del multiinstrumentista y fundador del grupo Zazhil, Enrique Hernández:

En los estados de la República Mexicana la gente sí consume su música, como el son, aunque dichas manifestaciones culturales no sean del interés de las disqueras, a las cuales les importa la música sólo si venden altos volúmenes de discos. Las compañías la vuelven música local, pero los sones regionales se escuchan modernos porque ahora se tocan con sintetizadores. No le hacen caso, pero tampoco le han dado la oportunidad de ser difundida [...] Parte del reto de continuar dentro del son mexicano fusión es que estamos convencidos de que la música mexicana se está renovando. De hecho, los músicos campesinos lo hacen, pero en las grandes ciudades los habitantes no se enteran de esto, de la producción del indígena, inclusive [...] Motivados por esa razón, decidimos desde 1983 producir sonidos que acercaran a la gente joven a escuchar diferentes sonoridades. Había estándares en 1983, como en la música de mariachi (ahora se habla inclusive de mariachi sinfónico), la cual se había esquematizado. Nosotros hemos visto que la gente baila en los conciertos que damos. Esto se da con fusiones de un huapango o de un son guerrerense o michoacano [...] La gente sí entiende que los códigos ahí están y que no sólo la música folclórica que se usaba, como la norteña o la de mariachi, es la que funciona. Hemos podido responder a ese reto y decirle a la gente que la música mexicana tradicional es nueva y vigente, y que puede seguirla bailando de aquí en adelante. Planteamos nuestro sonido como gente urbana, pues somos un grupo del Distrito Federal.⁸⁷

Otro integrante de Zazhil (grupo que inició su trabajo de difusión exclusivamente sobre la música tradicional mexicana en 1983), José Ramón Sánchez Aviña, flautista y saxofonista, añadió que: “Sin ser pretenciosos estamos logrando la fusión de la música mexicana tradicional con la música que escuchamos en la ciudad. Somos músicos ciudadanos y nos hemos dedicado a tocar en grupos de baile o a acompañar a cantantes, a tocar rock o jazz; algunos estamos en el flamenco”.⁸⁸

⁸⁷ Arturo Cruz Bárcenas, “En el interior de México la gente sí consume su música, dice Zazhil”, *La Jornada*, sección Espectáculos, 14 de mayo de 2008.

⁸⁸ *Idem.*

Hemos señalado ya que la música se puede estudiar básicamente desde dos perspectivas: a partir de su estructura o de su contexto cultural, reconociendo que dichas posiciones no son antagónicas, sino complementarias. En ese sentido, y para entender desde otra perspectiva el fenómeno musical de la fusión, a continuación presentaremos las opiniones sobre el tema de algunos músicos y compositores; cómo explican o definen el significado y la forma de concebir esta vertiente musical (pues a veces son los propios músicos los que, desde diversas propuestas, se autodefinen como creadores de “música de fusión”). Para reunir la información del siguiente apartado se aplicó un breve cuestionario a los músicos, el cual constó de cuatro preguntas.

Anastasia Guzmán, directora y fundadora del grupo Sonaranda

1. ¿Qué entiendes por música de fusión?

La música de cualquier género y procedencia que se encuentra con música de otro género y procedencia, y se mezclan. Lo afortunado de las mezclas depende del grado de conocimientos musicales que se tengan de un género y de otro.

2. ¿Dicha vertiente engloba o describe el trabajo que desarrollas (o desarrollaste) musicalmente?

Definitivamente sí.

¿Por qué?

Porque trabajo con la música tradicional mexicana y las corrientes académicas de diversas épocas (sobre todo), y me dejó influenciar por todo tipo de músicas que han tocado mi corazón. A estas alturas no sé si el término sea preciso o no, pero sé que es lo más cercano para definir a músicos como yo.

3. De lo contrario, y en el contexto de géneros o estilos, ¿cómo defines tu propuesta musical, o alguna parte de ella?

Definirla es difícil, si acaso, me defino como indefinida, soy alguien que se nutre de todo lo que toca mi corazón en la vida, las artes y la música, por lo mismo, me pierdo en las palabras. Definiría mi trabajo como un mole mexicano en el cual todo es bienvenido si le da buen sabor, y eso depende meramente de la experimentación y el sentido común, es decir, no hay reglas ni límites, sí hay mucha disciplina y respeto por las músi-

cas con las que trabajo, que he aprendido por años y que han marcado mi forma de vivir y de ver el mundo. Es decir, soy sonera de corazón, aunque tenga herramientas de muchos lados, sobre todo académicas; me considero parte de esta gran comunidad sonera, a la que además debo mi formación, le sirvo en todo lo que puedo, y con la que estoy hondamente comprometida.

4. ¿Qué opinas sobre la categoría llamada *world music*?

Sólo me parece que forma parte de esta necesidad de etiquetar todo, es una tontería, porque entonces una suite de Bach también es *world music* por estar inspirada en las danzas tradicionales de su tierra ¿no? Creo que actualmente hay músicos que transitan de un estilo a otro sin mayor inquietud por definirlo, desde Brouwer a Gismonti, Paco de Lucía o Gerardo Tamez, para ponerlo en términos nacionales; hoy más que nunca, en cuanto a música, tanto en forma como en contenido, raíz, tronco y ramas, lo más importante es el corazón (entendido como el espacio donde se equilibran perfectamente la razón y el sentimiento), es la música que tiene más impacto y trascendencia. Más allá del *marketing* y la publicidad, de las modas, los usos y abusos de las músicas tradicionales del mundo, lo bien hecho, con conocimiento, compromiso y alma, quedará como lo representativo de la música de nuestros tiempos, más allá de cualquier etiqueta.

Enrique Hernández, integrante y fundador del grupo Zazhil

1. ¿Qué entiendes por música de fusión?

Es la necesidad de mezclar dos o más identidades, es manifestar pertenencia a las expresiones musicales urbanas con las expresiones tradicionales indígenas o mestizas, incluso a géneros musicales no pertenecientes al país de origen, resumiéndolo todo escénicamente al ejecutar instrumentos y cantos pertenecientes a todas las variantes anteriormente mencionadas.

2. ¿Dicha vertiente engloba o describe el trabajo que desarrollas (o desarrollaste) musicalmente? ¿Por qué?

Basado en los parámetros descritos en la pregunta 1 sí lo engloba, pero el término fusión puede aplicarse a diversos géneros musicales, jazz, rock, etcétera; dicho término enfrenta un problema de claridad, la fusión

debe sustentarse con conocimiento serio de las músicas que se pretenden mezclar.

3. De lo contrario, y en el contexto de géneros o estilos, ¿cómo defines tu propuesta musical, o alguna parte de ella?

El género musical que Zazhil (proyecto al cual pertenezco) propone se denomina Son Mexicano Fusión; esta propuesta expone la posibilidad de retomar los géneros y estilos musicales indígenas, mestizos, e incluso de trova mexicana, para proponer una música mexicana renovada, en constante evolución, pero siempre dejando claro el origen de esta música aprendida de los músicos de la tradición. La mezcla con géneros musicales urbanos obedece a la necesidad de atraer, sin falso maquillaje, a la gente joven ofreciéndole una opción musical más, así como alentar el aprendizaje musical.

4. ¿Qué opinas sobre la categoría llamada *world music*?

Un término que en tiempos de gran moda de la música fusión pretendió estandarizar a nivel global el sonido de grupos, ensambles y solistas; un término de *marketing* para las grandes marcas discográficas, que ha reflejado la ignorancia y la incapacidad de definir a las músicas de manera individual en el mundo.

Jesús Echevarría, compositor y miembro fundador del grupo On'ta

1. ¿Qué entiendes por música de fusión?

La definición de la palabra “fusión” es la reducción de dos o más cosas en una. En la música he escuchado que se usa el término con mucha liberalidad. Hay ejemplos donde veo: mezcla, uso o yuxtaposición de elementos musicales de distintos géneros, a veces con brillantes resultados, aunque en otras ocasiones el producto es demasiado híbrido o superficial. Fusionar dos o más músicas implica, desde mi punto de vista, un esfuerzo analítico para ir al fondo de la música o género que se quiere fusionar, a fin de identificar los elementos que le son esenciales o imprescindibles, esto es: los que definen esa música y la hacen diferente a otra. En muchas ocasiones he escuchado el término fusión para designar experimentos donde se utiliza, por ejemplo, una jarana jarocho alternando con la dotación instrumental del rock; o una quena andina tocando

blues. ¿Basta el timbre del instrumento de un género tocando dentro de otro género para decir que hay fusión? Para mí no. Lo mismo puede decirse del uso aislado de otros elementos musicales, como las escalas melódicas o la armonía, el compás o el tempo. Desde mi perspectiva, un elemento más complejo y por tanto más difícil de fusionar es el ritmo. El rock, como atinadamente decía Sting, es un género que se presta para absorber elementos de otros, pero no los fusiona, los utiliza. Un ejemplo contrario sería el jazz en su origen, pues se crea con la fusión de varios géneros, como los cantos de labor africanos, el canto del vudú antillano, la música de banda norteamericana, de origen europeo; y danzas como la habanera y algunas bambas o bambulás procedentes de Cuba, entre otros.

2. ¿Dicha vertiente engloba o describe el trabajo que desarrollas (o desarrollaste) musicalmente? ¿Por qué?

La respuesta es no, a mi entender, y el porqué se deriva de la definición que expuse anteriormente. Los elementos definitorios de la música tradicional que he manejado en mis obras no sufren una transformación, no se fusionan con otros. La música tradicional mexicana tiene su origen en las danzas del renacimiento y el barroco europeos, que incluso influyeron o fueron retomadas en esos periodos en Europa, como los casos de la chacona, la zarabanda, y probablemente el fandango. Lo que yo hago es utilizar procedimientos o técnicas del barroco, como el contrapunto, para desarrollar una variante de los géneros tradicionales mexicanos (contemporáneos del barroco o variantes de él). Así lo hicieron en alguna medida los compositores barrocos en Europa con danzas como la giga, la pavana, y las mencionadas danzas de presumible origen americano.

3. De lo contrario, y en el contexto de géneros o estilos, ¿cómo defines tu propuesta musical, o alguna parte de ella?

Como una variante o variación de corte académico de la música tradicional mexicana.

4. ¿Qué opinas sobre la categoría llamada *world music*?

Es un buen intento de universalizar la música, pero a mi entender tiene el defecto de no distinguir entre la música popular comercial y la regional tradicional.

Jorge Calleja, compositor y miembro fundador de los grupos Gallina Negra y Chilaquiles Verdes

1. ¿Qué entiendes por música de fusión?

Anteriormente, con el término “fusión” se denominaba generalmente a la vertiente de jazz que combinaba estructuras con el rock. Sin embargo, en los años cincuenta y sesenta surgió la llamada “tercera corriente” en la música académica, que integraba en las composiciones al jazz con la música clásica. En la actualidad, el término “poliestilismo” es una expresión académica para denominar a aquellos compositores (como es mi caso) que, partiendo de una formación académica, incursionan con sus obras en otros géneros. En un sentido contemporáneo del siglo XXI, para mí, el término fusión es una denominación para aquellas músicas que logran un acercamiento entre géneros musicales distintos, de los cuales existen tres grandes grupos: la música académica, la música popular y la música tradicional. En la música académica hay una serie de subgéneros o corrientes muy diversas, desde los neoclásicos hasta la llamada nueva complejidad, pasando por todas las corrientes del siglo XX, como serialismo, espectralismo, minimalismo, etcétera. En la música popular tenemos al rock, al pop, al jazz, al reggae, a la música ranchera, la *chanson* francesa, etcétera. Y finalmente las músicas tradicionales de los pueblos del mundo. De esta suerte, cualquier combinación estructural, ya sea de música popular con música académica, o de música popular con música tradicional, o música tradicional con académica, o las tres a la vez, se considera fusión. De esta manera, la música de fusión deja de ser un género en sí, y es más bien una actitud en la forma de trabajar la música y una característica compositiva.

2. ¿Dicha vertiente engloba o describe el trabajo que desarrollas (o desarrollaste) musicalmente? ¿Por qué?

Por supuesto, en mis trabajos con Gallina Negra o con Chilaquiles Verdes, evidentemente combino géneros distintos, y estas combinaciones entran perfectamente en mi definición de música de fusión. Pero en mi obra en general, al ser un compositor de música académica y manejar todos estos géneros en mi obra, me considero un compositor de la corriente poliestilista, que en esencia es música de fusión académica, y es evidente en mis trabajos con el ensamble Calleja de las Ánimas, donde sin dejar el trabajo meticuloso de una partitura, combino las estructuras con sonidos

rockeros y de otros géneros, y al mismo tiempo utilizo instrumental poco visto en la música clásica, como la guitarra de son. Creo, desde mi punto de vista, que estoy situado en la contemporaneidad, pues la cercanía de las comunicaciones, la internet y todas sus aplicaciones sociales, hacen de nuestra modernidad una de las manifestaciones multiculturales a gran escala, y en ese sentido no me puedo apartar, en mi composición, de los sonidos tan diversos que escucho en el mundo global de la música.

3. De lo contrario, y en el contexto de géneros o estilos, ¿cómo defines tu propuesta musical, o alguna parte de ella?

En un sentido amplio soy de la corriente poliestilista, y de allí se puede acotar, por ejemplo, a Gallina Negra como un grupo de rock progresivo, a Chilaquiles Verdes como un grupo de *world music*, y a Calleja de las Ánimas como un grupo de RIO (Rock In Oposition). Y todos en la amplia gama de la música de fusión.

4. ¿Qué opinas sobre la categoría llamada *world music*?

La *world music* es una vertiente de la música de fusión, en la cual se combinan la música tradicional con alguna corriente de la música popular, ya sea el rock, el pop o el jazz. Sin embargo, aunque esto fue en un principio, actualmente el término abarca a todas las manifestaciones musicales que mezclen la música tradicional de alguna región con otra, ya sea tradicional o no.

Jorge Velasco, etnomusicólogo y músico de diversas agrupaciones dedicadas a la vertiente de fusión

1. ¿Qué entiendes por música de fusión?

Aunque hablando en sentido estricto toda música es una fusión de los diversos elementos musicales que constituyen la cultura musical de un determinado grupo social o región cultural, dado el propio desarrollo histórico, y en este sentido no se puede hablar de “músicas puras”, se denomina música de fusión al sonido resultante de la mezcla de dos o más culturas musicales, cada una de las cuales aporta sus propios elementos rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos (dotación instrumental) a la fusión resultante.

2. ¿Dicha vertiente engloba o describe el trabajo que desarrollas (o desarrollaste) musicalmente? ¿Por qué?

Esta idea sí expresa el trabajo que he desarrollado con los diversos grupos en los que he participado, por mencionar algunos diría que el grupo Aleación 0.720 fusionaba jazz con sonoridades de instrumentación prehispánica y la sesquiáltera, presente en diversas expresiones regionales del son. El grupo Sergio Arau y Los Mismísimos Ángeles después de La Venganza de Moctezuma fusionaba elementos del rock con música nortea y huapango, combinando sonoridades de instrumentos eléctricos con acordeón, violín y jaranas. Por su parte, el grupo Real de Catorce tenía como base el blues e incorporaba elementos de rap, reggae, son y tango, entre otros géneros musicales.

3. ¿Qué opinas sobre la categoría llamada *world music*?

La categoría *world music*, si bien fue un invento de la industria discográfica para etiquetar, agrupar y colocar en las tiendas de discos música que no entraba en otras clasificaciones, ha permitido la difusión a escala mundial de músicas tradicionales que retroalimentan el proceso de fusión musical, tanto a nivel de la producción de los músicos como del consumo del público.

Samuel Martínez Herrera, director del grupo Huazzteco

1. ¿Qué entiendes por música de fusión?

La música de fusión es la combinación de diferentes estilos, aunque se asocia principalmente a la mezcla de ritmos provenientes del blues o del rock con instrumentos electrónicos, con el jazz (sobre todo a partir de las aportaciones de grandes músicos como Herbie Hancock [*Head Hunters*], Chick Corea [Elektric Band], Jaco Pastorius [Weather Report], Miles Davis [*Bitches Brew*], etcétera) en las décadas de 1970 y 1980. Actualmente creo que la música de fusión ha llegado mucho más lejos: obedece al sincretismo de diversas culturas, se manifiesta la relación de los seres humanos mediante el arte de los sonidos, y se logra el objetivo primordial de la música, que es comunicar sentimientos y maneras de vivir.

2. ¿Dicha vertiente engloba o describe el trabajo que desarrollas (o desarrollaste) musicalmente? ¿Por qué?

Me parece que esta vertiente sí impacta en mi forma de visualizar la música, sin embargo, mi visión enfocada al folclor de México representa el anhelo de difundir nuestra esencia en todo el mundo, haciendo uso de las técnicas de la composición tradicional-contemporánea y poniéndolas al servicio de la música.

A pesar de que la música mexicana que se conoce es muy limitada, cada vez existen mayores esfuerzos por parte de los artistas mexicanos para universalizarla.

Desde mi punto de vista, Silvestre Revueltas ha sido el compositor con más capacidad para desarrollar el caudal del folclor musical de México, pasando por Mario Ruiz Armengol, Chucho Zarzosa y Jorge Martínez Zapata en San Luis Potosí.

Huazzteco ha tratado, hasta ahora, de continuar el trabajo y la filosofía de estos compositores. En este sentido, hablo de una fusión del son mexicano con el jazz.

3. De lo contrario, y en el contexto de géneros o estilos, ¿cómo defines tu propuesta musical, o alguna parte de ella?

Huazzteco busca presentar el son mexicano con tintes contemporáneos, sin deformar su esencia y preservando uno de los elementos primordiales de nuestra música, que es el baile. Con esto quiero decir que, por parte de los músicos, siempre buscamos que cada tema se pueda bailar según el estilo de la región que se proyecte.

En mi opinión, toda música, por más contemporánea que pueda parecer, debe conservar tres elementos vitales: el baile, el canto (el verso) y el toque; no como estricta regla, sino como fundamento del lenguaje musical para lograr el objetivo de comunicar con el impulso del espíritu, la democracia y el amor entre los seres humanos.

4. ¿Qué opinas sobre la categoría llamada *world music*?

La llamada *world music* para mí es simplemente un término con fines comerciales que no define precisamente la esencia de la música como tal. En los Estados Unidos ha sido siempre una constante el querer catalogar la música (recordemos también el simpático género llamado *easy listening*) para los fines que ya mencioné.

Sabemos que el folclor del mundo ha sido siempre la fuente inagotable de recursos para los compositores, sea la época que sea, por ello creo que no hay razón cultural para la existencia de este género, aunque podría encajar mejor, desde mi punto de vista, el término de “música global”.

Semblanzas de grupos y músicos de fusión⁸⁹

Con la idea de enriquecer este primer acercamiento a la música de fusión en México, en esta parte se consignan pequeñas semblanzas de los grupos y músicos que participan en esta vertiente (los que fueron considerados en el corpus de trabajo de esta investigación) a partir de algunos datos básicos como: el año en que se fundó el grupo, sus integrantes, parte de su discografía y los estilos utilizados como herramienta de fusión. Los datos que componen este apartado fueron obtenidos principalmente de tres fuentes: el cuadernillo de notas del fonograma correspondiente, la página web del grupo o músico, y/o los programas de mano de alguna presentación artística. Lamentablemente no en todos los casos se pudo encontrar toda la información, por lo que la proporción de la misma varía de un grupo a otro.

Aleación 0.720. Originarios de la ciudad de México y con tres producciones discográficas en su haber, esta agrupación surgió en la década de los ochenta como una propuesta del rock progresivo mexicano; fue liderada por el tecladista Omar Jasso, quien también participó con el grupo Ciruela II. La música de Aleación 0.720 tiene influencia de géneros como el huapango, el son, la música indígena y la música sinfónica. Algunos de sus temas se incluyeron en el video *Memorias del olvido*, en el que participaron por invitación de la UVYD-19 (Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre), con el objetivo de mostrar un testimonio de la gente que sobrevivió al terremoto de la ciudad de México de 1985. Los integrantes de Aleación 0.720 fueron: Job Hernández, Abraham Viñas, Carlos Castro, Eduardo Zamarripa y Carlos Torres. Entre los instrumentos que utilizaron en sus grabaciones destacan: piano acústico, guitarra sexta, guitarra huapanguera, violines, flauta trans-

⁸⁹ Es importante aclarar que al momento de terminar este trabajo (2012) varios grupos han experimentado cambio de integrantes o han publicado nuevos materiales fonográficos.

versal, bajo eléctrico, batería, tambores tarahumaras, tambor seri, ocarinas, trompetas de barro, vainas, sonajas y huesos de fraile. En 1987 graban su primera producción discográfica epónima y en 1989 producen *Leyenda*, ambos en formato de LP.

Astillero. Grupo formado en 1983 a partir del trabajo colectivo. Gracias a más de veinticinco años ininterrumpidos de carrera artística en todo México, Astillero reconoce y muestra la enorme riqueza cultural del país. El cuarteto está constituido por músicos que convergen en la necesidad de crear su propia música a través de un lenguaje original. Para Astillero, el jazz es la música que les permite configurar un discurso propio y una propuesta estética. La música de Astillero surge a partir de la síntesis de dos raíces: la música tradicional mexicana y el jazz. La agrupación está integrada por: Remi Álvarez (saxofón, flauta), Santiago Derbez (piano), Alejandro Pérez Sáez (bajo) y Pablo Anguiano (batería). Por la agrupación han desfilado, además, una gran cantidad de músicos invitados, entre ellos: Eduardo Piastro, Alejandro Campos, Renato Menconi, Guillermo Portillo y Miguel Peña, por mencionar solamente a algunos. Entre su amplio material discográfico (ocho producciones) destacan: *Antología* (1991) y *Tequio* (2001).

Banda Elástica. Agrupación que ha estado presente desde 1983 en la escena musical de México. Con una mezcla de jazz, rock progresivo y música tradicional mexicana, Banda Elástica genera una propuesta musical propia. Su dotación instrumental incluye marimba, violín, viola, flautas, saxofón y clarinetes, además de los instrumentos propios del jazz: guitarra, teclados, contrabajo y batería. Este equipo electroacústico y ciertos aspectos de sus composiciones provocan que su sonido se acerque al jazz, al rock, y en algunos casos a la música contemporánea. El grupo está integrado por Guillermo González (guitarras), José Navarro (marimba y percusiones), Sósimo Hernández (bajo), Guillermo Portillo (flautas, saxos alto y barítono), Juan Alzate (saxos tenor, alto y soprano), David Barret (saxos alto y soprano) y Luis Miguel Costero (batería y tabla). Han editado seis producciones discográficas, la primera de ellas un disco epónimo (1986) donde se escucha un trabajo más cercano al rock progresivo con influencia de Frank Zappa. Con el segundo disco, titulado *Banda Elástica 2* empieza la experimentación sonora del grupo. En el álbum *Los Awakates de Nepantla* manejan el

concepto concierto-espectáculo para conseguir más libertad escénica en sus presentaciones. Su sonido más ecléctico es evidente en su cuarta producción, *Maquizcóatl*, en la que usan percusiones prehispánicas, como tambores de agua, caparazones de tortuga, ollas de barro, teponaztles, etcétera. El grupo tardó cinco años en concluir su penúltima producción, *Ai tencargo*, ya que grabaron obras creadas por diferentes compositores mexicanos de música de concierto: Javier Álvarez, Arturo Márquez, Eduardo Soto Millán, Roberto Morales, Hilda Aguirre y Gabriela Ortiz.

Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (Cecam). La banda está integrada por cincuenta y dos niños y niñas de Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca, y actualmente es un referente de la música tradicional de las comunidades indígenas de esa entidad. Desde su creación, en 1977, el Cecam ha logrado la formación académica y musical de varias generaciones de niños, niñas, jóvenes y adultos virtuosos, quienes con sus ritmos e instrumentos vinculan su cosmovisión con sus raíces, identidad y cultura. Existen aproximadamente 5 000 bandas de viento en Oaxaca, de las cuales, 1 000 se concentran en la Sierra Mixe. En Santa María Tlahuitoltepec hay veinte; de ellas, tres pertenecen al Cecam. La Banda Filarmónica ha compartido créditos con varios músicos provenientes de diferentes estilos, gracias a lo cual se ha recreado la música tradicional con elementos de jazz, canto nuevo, etcétera. *Sones de tierra y nube* es una de sus producciones discográficas, publicada en 2005.

Bandula. Grupo formado en la ciudad de México en 1993. Sus integrantes son: Carlos Rivarola, Emilio Lome, Leticia Martínez, Violeta Ortega, Alfredo Pino, José Luis Martínez, Penélope Vargas, Yvez González, José Bolon, Miguel Valdés, David Heredia, Luigi Martínez, Ernesto Anaya, Pato Montes, Óscar Sánchez, Ají Rivarola, Manuel Mora, Mila Ornedo y Andrea Consejo. Su música está orientada a un público infantil y retoma diversos géneros y estilos: son jarocho, huasteco, guerrerense, corrido norteño, cumbia, vallenato, soul, funk, reggae, son montuno, guaracha, danzón, merengue, tango, chacarera y huayno, entre otros, creando mezclas bien logradas como una forma de expresión. Entre su material discográfico sobresalen: *Qué chévere guateque* y *Arcoiris*, ambos de 2005.

Botellita de Jerez. Banda de rock integrada en la ciudad de México en 1983. La alineación original estuvo formada por Sergio Arau (guitarra y voz), Armando Vega Gil (bajo y voz) y Francisco Barrios (batería y voz). El nombre del grupo alude al refrán popular “Botellita de jerez, todo lo que digas será al revés”. Una parte de su concepto musical consistió en rescatar la lucha libre como expresión de la cultura popular e incursionar de lleno en el rock en español, lo cual influyó en bandas posteriores. Botellita de Jerez se distinguió por un enfoque musical festivo e irreverente. Su rock se combinaba con ritmos como el son, el blues y la cumbia, además de letras con una buena dosis de sátira que retrataban la cotidianidad de la vida en la ciudad de México, así como elementos de su cultura popular. A su fusión de ritmos populares mexicanos la denominaron “guacarrock”, y en su canción *El guacarrock de la Malinche* acuñaron la hoy famosa frase “todo lo naco es chido”. La banda se separó en 1997, sin embargo, en 2005 retomaron el proyecto y realizaron diversas presentaciones. Su producción discográfica abarca títulos como: *Botellita de Jerez* (1984), *La Venganza del Hijo del Guacarrock* (1985), *Naco es chido* (1987), *Niña de mis ojos* (1989), *Abuelita de Batman* Maxi single (1990), *Busca amor* (1990), *Forjando Patria* (1994), *Súper especial Un Plug* (1996) y *El último guacarrock* (1998), En vivo en el Teatro Metropolitano.

Café Tacuba. Grupo de rock formado en Ciudad Satélite, Estado de México, en 1989 por los estudiantes de diseño Rubén Albarrán (voz y guitarra), Joselo Rangel (guitarra, jarana y cuatro), Enrique Rangel (contrabajo y bajo eléctrico) y Emmanuel del Real (melódica y sintetizadores). En 1992 grabaron su primera producción discográfica *Café Tacuba*. En 1996 producen *Avalancha de éxitos*, con arreglos a canciones de otros compositores. Sin embargo, es con el disco *Chilanga banda* que obtienen el reconocimiento en EU por el MTV Video Musical Award en 1996, y hacen una gira por varios países. Las revistas *Rolling Stone*, *Spin* y *Newsweek* han considerado al grupo “a la cabeza del rock en América Latina”. Café Tacuba combina el rock con la balada, el heavy metal, el ska, y los sones jarocho y huasteco, generando un estilo llamado “rock agropecuario”. Han participado en la musicalización de varias películas como *Amores perros* (2000) y *Piedras verdes* (2001).

Caifanes. Grupo de rock formado en 1985 en la ciudad de México, a partir de lo que fuera Las Insólitas Imágenes de Aurora. Los integrantes son Saúl Hernández (voz y guitarra), Alfonso André (batería) y Alejandro Marcovich (guitarra, que salió de la agrupación por un tiempo); posteriormente se unen a la banda Sabo Romo (bajo) y Diego Herrera (saxofón y teclados). En 1988 graban su primer sencillo *Mátenme porque me muero*, en un estilo *dark* con influencia del punk británico. En 1990 regresa a sus filas Alejandro Marcovich y realizan las siguientes grabaciones: *El diablito* (1990), *El silencio* (1992) y *El nervio del volcán* (1994). Fue el grupo de rock más influyente en las décadas de los ochenta y los noventa al mezclar el rock con los estilos del mariachi y de la banda sinaloense. El grupo adoptó su nombre de la película mexicana *Los caifanes*, realizada por Juan Ibáñez en 1967. Ante el rompimiento de la banda y debido a la imposibilidad de conservar dicho nombre por problemas de derechos de autor, algunos de sus integrantes decidieron rebautizarla como Jaguares. En 2012 se reencontraron los integrantes originales y usaron nuevamente el nombre de Caifanes.

Cristal. Agrupación conformada en los años setenta por Arturo Cipriano y Gerardo Bátiz en el piano; Eniac Martínez en la guitarra, César Vera en el bajo, Fernando Toussaint en la batería; Humberto Flores en las trompetas; así como Cecilia Toussaint y Cecilia Engelhart en las voces. Entre sus producciones discográficas destaca el disco epónimo *Cristal*.

David Haro. Guitarrista y compositor nacido en Jáltipan, Veracruz, en 1951. Se le conoce por sus aportaciones a la nueva trova, la canción romántica y el bolero. A muy temprana edad escribió su primera canción *Ariles de campanario*. En 1975 participó en el X Festival Internacional de la Primavera en Trujillo, Perú. En 1981 ganó el título de compositor revelación en el Festival OTI de la Canción. El compositor Manuel Enríquez lo catalogó como “Uno de los mejores ejemplos de la canción mexicana actual, dotado de originalidad e intuición”. David Haro crea un sonido muy particular al fusionar elementos del son jarocho con otros provenientes de la música africana y el canto nuevo. Entre su discografía destacan: *Sólo tú* (1980), *Cálido* (1981), *Ceniza y fuego* (1983), *Bajo el smog* (1990), *Ariles, música del Sotavento* (2000) y *A esta hora* (2004).

El Duetto. Dúo formado por el bajista Víctor Ruiz Pasos y el guitarrista Miguel Peña, quienes crearon un sonido propio al realizar arreglos y adaptaciones de diferentes temas de la tradición folclórica de México con un lenguaje jazzístico. A partir de las presentaciones que tuvieron constantemente en El Arcano, decidieron realizar su única grabación epónima.

Enrique Nery. Pianista, compositor, arreglista y director de orquesta nacido en la ciudad de México en 1945. Fue una de las grandes figuras del jazz mexicano. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música y fue autor de varias piezas en el estilo de jazz fusionadas con la música popular mexicana. Formó parte de los grupos Lucifer, SOS BOS, Supercarlos y Coloso. Hizo dúo con el bajista Guillermo Benavides y con el guitarrista Cristóbal López, con este último grabó el disco *Perseverancia*. Formó trío con Agustín Bernal y Toni Cárdenas. Alternó con músicos de la talla de Justo Almario, Brandon Fields, Freddie Hubbard y Abraham Laboriel. De su amplia discografía destacan: *The New Mexican Sound of Enrique Nery* (1983), *From México to the World* (1991), *Perseverancia* (1992), *Contrastes* (1994), *Ambiance* (2001), *Solo Sessions* (2002), *Mexicanista* (2004), *¿Quién eres tú?* (2008) y *Toda una vida* (2011).

Eugenia León. Realizó estudios de canto en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y asistió a cursos de perfeccionamiento con varios maestros, entre ellos, Rosa María Díez. Formó parte de los grupos de canto nuevo Víctor Jara (1974-1980) y Sanampay (1980-1982). A partir de 1982 apareció como solista en el escenario musical, interpretando boleros, trova y música tradicional mexicana (con arreglos de jazz realizados por Héctor Infanzón y Omar Guzmán). Trabajó con Eraclio Zepeda en el programa de televisión *Canto, cuento y color*. Obtuvo el primer lugar en el Festival de la OTI, en Sevilla, con la canción de Marcial Alejandro *El fandango aquí*. Ha participado en los principales festivales, como el Cervantino; del Centro Histórico; de Varadero, Cuba; e Internacional Latino de Nueva York. Entre sus producciones discográficas vale la pena mencionar: *Así te quiero* (1983), *Luz* (1984), *El fandango aquí* (1985), *Otra vez Eugenia León* (1986), *Algo viene sucediendo* (1987), *Mar adentro* (1988), *Ven acá* (1990), *Juego con fuego* (1991), *Eugenia Corazón de León* (1992), *Oh, noche* (1995), *Tangos* (1995), *Que devuelvan* (1996) y *La tirana* (1997), entre otras.

Gallina Negra. Agrupación integrada en la ciudad de México en 1994. Su sonido emerge de la música tradicional mexicana y se conecta con el jazz, la música clásica, el rock, y en general las músicas del mundo, y ellos mismos definen su estilo como “música mexicana de fusión ecléctica”. Incorporan a su trabajo musical instrumentos como: flautas de carrizo, bajo quinto, teponaztli y jaranas con la guitarra eléctrica, bajo, batería y teclados. Sus integrantes son: Jorge Calleja (guitarras, vihuela, bajo quinto, voz y dirección), Adriana Calleja (violín), Iván Daniel Esquivel (batería, percusiones), Eduardo Velázquez (flautas, ocarinas), Luis Antonio Ramírez y Alberto Salas (bajo), y Salvador Govea (teclados). Entre su material discográfico destacan: *Similares y conexos* (2001) y *De flora y fauna* (2003).

Gore Matraka. Octeto creado en la ciudad de México que retoma el rock y el canto nuevo, pasando por el sonido del “rock rupestre”, el jazz, la música tradicional, el blues, el soul y músicas étnicas. Gore Matraka crea el autodenominado neo-son veracruzano. En su disco *Rumba jarocho* (Grabaciones Lejos del Paraíso, producción de Edmundo Navas), el grupo contó con la participación de Indira Montes (voz), Dulce María Grimaldi (teclados y coros), Marconio (voz, requinto jarocho, pandero), Iván Rosas (bajo eléctrico, teclado, batería programada), Manuel Esteva (tumba, pailas, bongó y percusiones) y Mario Alfonso *el Cachorro* (tumba, pailas, percusiones). Como músicos invitados estuvieron Javier Platas (violonchelo), Javier Guillén (viola), Hanna Hipakkaa (violín), Daniel Martínez (arpa jarocho), y en los tambores Batá, Yussá León Felipe, José Manuel González y Carlos López Castro.

Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú. Poeta e improvisador de décimas, ha realizado diversas grabaciones de sones arribeños, acompañado desde 1977 por Los Leones de la Sierra de Xichú. En 1989 llevó a cabo una gira por Kenia, Tanzania, Mozambique y Zimbabue. Uno de los varios aciertos de Guillermo Velázquez ha sido conjuntar la tradición del verso arribeño con la lírica y la música del rap. Con más de veinte producciones discográficas en su haber artístico, algunas de las más sobresalientes son: *Viva el huapango*, *Me voy pa'l norte*, *El pleito casero* (1990), *Andando*

Arraigo (1993), *Uno persigue el brillo de la vida*, *Soy de estas tierras originario* (2004) y *Juglar de fiesta y quebranto* (2006).

Hamac Caziim (Fuego Divino). Banda de rock seri integrada por Israel Robles Barnett (batería), Jeremías López Félix (guitarra principal), Anselmo Morales Astorga (bajo), Juan de Dios (segundo guitarrista) y Francisco Molina Sesma (voz, sonajas, tenábaris). La agrupación decidió recrear la música tradicional comca'ac con la música de rock en 1995. Para formar el grupo fue necesario pedir permiso al Consejo de Ancianos de su pueblo y de la comunidad comca'ac para que las canciones tradicionales seri pudieran ser adaptadas al punk y al hardcore. Su primer disco, epónimo, incluye una selección de canciones que utilizan en sus ceremonias. La actividad de Hamac Caziim no está relacionada solamente con la música, pues entre sus planes está formar una asociación civil para ofrecer becas a jóvenes, a fin de que continúen sus estudios y busquen preservar la identidad de su comunidad. La banda se ha presentado en lugares como el Foro Alicia y el Museo Nacional de Culturas Populares en el D. F., y en el Festival Dr. Alfonso Ortiz Tirado, en Álamos, Sonora.

Hilario y Micky. Dúo formado en 1964. Su trabajo se caracteriza por la interpretación de temas clásicos y contemporáneos de jazz, incluyendo algunas piezas de la música tradicional mexicana, así como por la musicalización de ciertos textos de la poesía de Sabines, Chumacero y Mondragón. Su quehacer musical los llevó a radicar en ciudades de Europa, Japón y América Latina. Participaron en festivales y encuentros artísticos, entre ellos el Festival de Jazz de Montreal y el Festival de Verano de Quebec, y efectuaron presentaciones en el Ateneo de Madrid y en el Antiguo Palacio del Arzobispado de la ciudad de México. Entre su producción discográfica destacan los álbumes: *Jazzteca* (1966), *Al oído de las cosas* (1994), *Canción del pozo sin agua* (1998), *Pequeño viaje jazzístico* y *La vie en rose* (ambos de 2002). Sus integrantes eran Hilario Sánchez (piano, marimba, trompeta y percusiones) y Micheline Chantin (voz).

Huazzteco. Ensamble de jazz originario de San Luis Potosí que basa su propuesta artística en la mezcla de la música tradicional mexicana con las técnicas de composición contemporánea y el jazz. Como se señala en su

primera producción discográfica, *Huazzteco* (2006): “La comprensión de los elementos etno-musicales contenidos en las composiciones originales y en los arreglos que aquí podemos escuchar, no es obra de la casualidad ni del impulso erróneo tan frecuente que conduce a tocar un huapango ‘jazzeado’ o un blues ‘huapanguado’, sino más bien de la persecución de pensamientos anteriores, de espíritus emparentados con una mexicanidad musical auténtica y culta...”. Son varios los músicos que han integrado o participado en la agrupación: Samuel Martínez Herrera (piano y director del grupo), Ramón Sánchez Aviña (flauta y vihuela), Joel Monroy Martínez (violín huasteco), *Savoir Faire* (violín), Rodolfo González Martínez (jarana y voz), Jesús Castro Adriano (huapanguera y voz), Jorge Luis Martínez Herrera (guitarra), Carlos Zambrano Morales (contrabajo y *baby bass*), Daniel Soberanes (bajo eléctrico), Guillermo Barrón Ríos (cajón), Efrén Capiz Castañeda (batería) y Ligia Guerrero (voz). Otros trabajos discográficos del grupo son *Xilitla* (2010) y *Yankuulistli* (2012).

Isla. Agrupación surgida en los años ochenta que fusiona la música afroantillana, brasileña y mexicana tradicional con el jazz. Sus integrantes fueron Gerardo Bátiz (piano, timbales, flauta), Diego Herrera (sax alto, flauta, piano), *Chuco* Mendoza (bajo), Germán Herrera (percusión), René Lemus (percusión), Alberto Delgado (sax soprano, flauta) y Germán García (sax tenor, flauta). El grupo sacó a la luz una producción discográfica epónima.

La Nopalera. Colectivo musical creado a finales de los años setenta en México, que fue parte fundamental del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. En su propuesta musical La Nopalera interpretó diversos estilos, pero siempre privilegió la música tradicional mexicana con una fuerte influencia del jazz. Publicaron cuatro discos: *Nueva canción* (1976), *Crece la audiencia* (1978, en este disco colabora el grupo de jazz Sacbé), *Tremendo alboroto* (1979) y *La Rabia dominio público* (1980). En el colectivo participaron una gran cantidad de músicos en diferentes momentos de su historia: Arturo Cipriano (flauta, sax soprano, voz, coros, armónica, ocarina y clarinete), Marcial Alejandro (voz, guitarra y percusiones), Gerardo Bátiz (voz, piano, *steel drum*, percusión, flauta, ocarina y coros), Guillermo Briseño (voz), Cecilia Toussaint (voz, coro y percusiones), Eugenio Toussaint (piano), Enrique Toussaint (bajo), Fernando Toussaint (batería y tumbadoras),

Maru Enríquez (voz, coros y percusión), Javier Izquierdo (guitarra, bajo y percusión), Lucy Bermejo (voz), Eniac Martínez (voz, guitarra y percusión), Marco Antonio Morel (guitarra), Arturo Chamorro (voz, piano y percusiones), René Lemus (percusiones), Héctor Sánchez (arpa), Isaías Lara (piano y bajo), Mauricio Colín (percusiones), Francisco González (acordeón), Rachel Durling (violín), Laura Vázquez (violín) y Alejandro Campos (sax tenor), entre otros.

Lila Downs. Cantante nacida en Oaxaca en 1968, hija de madre zapoteca y de padre estadounidense (cineasta). Cursó estudios de Antropología Social en la Universidad de Minnesota y estudió canto operístico. Inició su carrera musical en 1991 cantando jazz y canciones mexicanas, posteriormente creó un estilo propio basado en la música tradicional mexicana. Entre su material discográfico destacan: *La sandunga* (1999), *Tree of Life* (2000), *Una sangre* (2001), *Border/La línea* (2001) y *La cantina, entre copa y copa* (2006).

Los de Abajo. Banda surgida en 1992 en la ciudad de México, la cual empezó a destacar en 1998 al ser cobijada por Luaka Bop, disquera del exlíder del grupo Talking Heads, David Byrne. Con esa disquera lanza dos álbumes: *Los de Abajo* y *Cybertropic Chilango Power*, este último ganador del World Music Award for the Americas en 2003. Años después, bajo el sello Real World, de Peter Gabriel, publican su quinto álbum, *LDA v The Lunatics*. Los de Abajo son una de las pocas agrupaciones mexicanas en presentarse en el Festival de Glastonbury (Inglaterra), junto con Maldita Vecindad, Rodrigo y Gabriela, Polka Madre y La Internacional Sonora Balkanera. También han realizado presentaciones en el Festival Internacional de Jazz de Montreal, en el de Roskilde (Dinamarca), en el World of Music, Arts and Dance (WOMAD), y en gran parte de los festivales europeos y estadounidenses más importantes. Los cuatro miembros fundadores de la banda fueron Líber Terán (voces, guitarra eléctrica y acústica, flauta transversa), Vladimir Garnica (guitarra, tres, jarana, requinto y guitarra española), Carlos Cuevas (piano, órgano de manubrio, sintetizador y acordeón) y Yocupitzio Arellano (batería y percusiones). Más adelante se unieron al grupo Luis Robles *Gori* (bajo eléctrico), Mariano *el Ché* Pereira (saxofones), Gabriel Elías (percusión), Daniel Vallejo (saxofones) y Canek Cabrera (trompeta). En 2007, Líber Terán y Carlos Cuevas salen del grupo. El primero lanzó su

proyecto como solista, buscando fusiones entre el rock, la banda sinaloense y algunos sonidos de Europa. El segundo, Carlos Cuevas, se abocó a su proyecto Jazz Bucareli y a la fusión de ritmos mexicanos y colombianos con el proyecto Mexicolombia. Es así que Los de Abajo quedó integrado por Vladimir Garnica (guitarra), Yocupitzio Arellano (batería), Pavel Sandoval (*samplers* y percusiones), Javier Zúñiga (percusión), Daniel Vallejo (sax), Edgar Chávez (bajo), Odisea Valenzuela (voces y trombón), Heliot Pérez (trombón), Canek Cabrera (trompeta y voz) y Mauricio Díaz (sax y voz). Entre su discografía cabe mencionar: *Los de Abajo* (1998), *Cybertropic Chilango Power* (2002), *Latin Ska Force* (2002), *Complete & Live '04* (2004), *LDA v The Lunatics* (2005), *No borrarán* (2006).

Meigas. Sergio Ríos, Gabriel Flores, Adán Levy y Gerardo Ríos integran la banda Meigas. El grupo muestra influencias del rock clásico y progresivo de los años setenta y ochenta, de agrupaciones inglesas y norteamericanas, del rock pop, así como del son huasteco. Meigas ha formado parte de la escena del rock en Querétaro durante más de una década. La afinidad de estos músicos les ha permitido estar presentes en la escena musical a través de actuaciones no sólo en el estado, sino también por todo el Bajío: San Luis Potosí, Guanajuato e Hidalgo. Fue el grupo triunfador del concurso de bandas “Por mi raza hablará el rock”, realizado en diciembre de 2003, en el que participaron más de veinticinco bandas de Querétaro, Celaya y el D. F. Su primera producción fue *Meigas Las brujas de Xichú* (2007). La banda ha compartido escenario con Julieta Venegas y ha tomado parte en diversos eventos culturales fuera y dentro de Querétaro, uno de los más importantes ha sido el Festival de Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda, llevado a cabo en Xichú, Guanajuato, en 2011. En 2006, Conaculta lanza una convocatoria de estímulos a la creación de la cultura huasteca, en la que Meigas recibe el premio en la categoría Difusión del Patrimonio Cultural, dentro de la temática Música Tradicional y de Fusión, de lo que se deriva su segunda producción discográfica, *La sierra vieja*, en la que se recrea el rock, el blues y el son huasteco. La música de Meigas está formada con diversas herramientas musicales: desde el blues, el folk, el punk, hasta el son huasteco y el hard rock. El grupo fue el encargado de organizar el Primer Encuentro de Ciudades Unidas por el Rock en 2008.

Mitote Jazz. Los antecedentes musicales de esta agrupación tienen su origen en los grupos Conexonido y Talón San Cosme (1973). El líder de Mitote Jazz es Arturo Cipriano y la agrupación está conformada por músicos provenientes de Tijuana, San Luis Potosí, Guadalajara, Querétaro, Oaxaca, Morelos y el Distrito Federal. Su propuesta musical consiste en una mezcla de jazz contemporáneo con ritmos y sonoridades regionales que han recopilado gracias a sus presentaciones por distintas geografías latinoamericanas. Como se señala en su página web: “Con Mitote-Jazz retumba el repique de los carnavales en Montevideo y el sonoro-migrante de las velas istmeñas”. De su amplia discografía sobresalen: *Carreta de sueños*, *La geografatura* (2002) y *Funklórico* (2009).

Mono Blanco. Grupo fundado en 1978 en Minatitlán, Veracruz, dedicado a la difusión del son jarocho en conjunción con otros géneros y timbres musicales, bajo la guía del decimero Arcadio Hidalgo. Se ha nutrido de diversas dotaciones instrumentales, a las que se suman los instrumentos surgidos de los talleres que el grupo organiza en varias zonas de la República Mexicana. Mono Blanco ha realizado giras por Medio y Lejano Oriente, Europa, Centroamérica, EU y Canadá. Entre los numerosos músicos que han desfilado por esta agrupación vale la pena citar a: Gilberto Gutiérrez (actual director del grupo), Andrés Vega (requinto), Octavio Vega (arpa) y César Castro (bajo). De su producción discográfica destacan: *El mundo se va a acabar* (1997) y *Al primer canto del gallo* (2004).

Na’rimbo. Voz que en lengua chiapaneca significa “hormiguillo”, árbol cuya madera se utiliza para fabricar el teclado de las marimbas y que da nombre al grupo integrado por alumnos y maestros de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Esta agrupación nace en 1997 bajo la dirección del maestro Israel Moreno, e integra a destacados jóvenes marimbistas. Na’rimbo aborda, desde una perspectiva contemporánea, un repertorio de obras ya tradicionales en la música popular mexicana y chiapaneca; refresca los temas con tratamiento jazzístico y una excelente dosis de ritmos afrocubanos, extrayendo su esencia a partir del sonido de la marimba. Tienen en su haber tres producciones discográficas: *Na’rimbo* (2000), ... *Un poco más* (2007) y *Chiapas, corazón de la tierra* (2011).

Nunduva Yaa. Surge en primera instancia como un taller de estudio del jazz con el trompetista Onésimo García Castañeda y el pianista Rodolfo Santiago Cruz en el año de 1997; más tarde se integra al dúo el saxofonista Luis Cervantes Niño, y juntos, bajo el nombre de Trío Jazz Cantera, ofrecen conciertos en diversas instituciones educativas y foros culturales de la ciudad de Oaxaca. En el año 2000 el grupo invita a jóvenes músicos a cursar estudios sobre el jazz y elige a los alumnos más destacados; así el trío pasa a formar parte de los grupos representativos de la Casa de la Cultura Oaxaqueña con el nombre de Jazz Ensamble CCO, y participa en festivales y eventos culturales organizados por la misma institución. A principios de 2003 el ensamble decide fusionar la música tradicional oaxaqueña con el lenguaje del jazz, lo cual da por resultado su primera producción discográfica: *Colores de mi tierra, folklore y jazz*. En 2005 rebautizan al grupo con el actual nombre: Nunduva Yaa. El ensamble graba su segundo material discográfico titulado *Sonidos y costumbres: el legado de nuestros abuelos*, que incluye obras de los grandes maestros de la tradición musical de Oaxaca y de sus siete regiones, con la colaboración de Jaime Allende, Ignacio Carrillo, Rubén Luengas y otros destacados músicos oaxaqueños. En 2008 Nunduva Yaa presenta su tercer disco: *Movimiento contrario*, donde incluyen composiciones propias.

Parceiro. La palabra “*parceiro*” proviene del idioma portugués y tiene varios significados: igual, semejante, socio. El grupo Parceiro se fundó a principios de los años noventa con el objetivo de fusionar “patrones rítmicos, melodías, conceptos armónicos, improvisaciones e instrumentos diversos. Es un muestreo que da una nueva sonoridad a los sones mexicanos y expresa ideas musicales en un ambiente de tumbaos, percusiones latinas, aerófonos indígenas, bajeos obligados, requinteos, fusionando algo de jazz-rock, baiaos y sones mediante los recursos de la nueva tecnología, con los sonidos étnicos en un juego entre moderno y tradicional”.⁹⁰ El grupo estuvo formado por Arturo Chamorro (piano y director), Jaime Valerio (guitarra), Cayetano Valdéz (*sic*) (bajo) y Martín Zamora (batería). Editaron un material discográfico titulado *Parceiro Jazz Fusión* en 1995.

⁹⁰ Dato obtenido del disco del grupo. Véase fonografía.

Real de Catorce. Se fundó en 1985 con una primera presentación en Rockotitlán, en la ciudad de México, el 12 de diciembre de aquel año. El estilo musical de su propuesta es el blues, género que tiene una buena cantidad de seguidores en México, gracias a lo cual se convirtieron en uno de los principales exponentes del blues nacional; han realizado fusión con géneros como el rock, el jazz, el swing, y con elementos de la música tradicional mexicana. Sus integrantes, en diferentes periodos, fueron: José Cruz Camargo (composición, voz, armónica y guitarra), Fernando Abrego (batería), Julio Zea (guitarra), Neftalí López (bajo), José Iglesias (guitarrista fundador), Severo Viñas Montes (bajo), Juan Cristóbal Pérez Grobet (bajo), Jorge Velasco (bajo), Carlos Torres (violín y teclados), Salvador Arceo (bajo) y Bernardo Fernández Yah (bajo, sax y percusiones). En su discografía se cuentan los títulos: *Real de Catorce* (1987), *Tiempos oscuros* (1988), *Mis amigos muertos* (1989), *Voces interiores* (1992), *Contra ley* (1994), *Azul* (En vivo) (1997), *Al rojo* (En vivo) (1997), *Cicatrices* (1998), *Nueve* (2000) y *Voy a morir* (2002). El grupo suspendió su actividad durante algún tiempo debido a problemas de salud de José Cruz.

Roberto González. Cantante de rock, miembro de la corriente de rock rupestre, nacido en Alvarado, Veracruz, en 1952. Comenzó su carrera al lado de Jaime López y Emilia Almazán, que juntos formaron el grupo Un Viejo Amor; posteriormente grabaron un disco titulado *Sesiones con Emilia* en 1979. Más tarde actuó como solista en diversos escenarios de la ciudad de México y realizó varias grabaciones: *Lentejuelas* (1984), *Aquí* (1989), *Flor de poder* (1990) y *Madre mesoamericana* (2000). Entre sus composiciones hay canciones que fusionan el son jarocho con el rock a partir del uso de la jarana y las armonías del blues.

Rodrigo González. Cantante y compositor de rock, mejor conocido como Rockdrigo; nació en Tamaulipas en 1953 y murió en la ciudad de México a consecuencia del temblor de 1985. En 1971 llegó a la ciudad de México para difundir su propuesta musical. Mezclaba el rock urbano con otros estilos, como el huapango y la trova cubana, en un híbrido musical, para generar una corriente musical conocida como “rock rupestre”. Diez años después de su muerte se encontraron varias grabaciones en cinta magnetofónica no comercializadas, lo que dio inicio a un proceso de recuperación de su mú-

sica; de ese proceso resultaron diversas grabaciones: *Aventuras en el DeFe* (1982-1984), *Hurbanistorias* (1984), *El profeta del nopal* (1985) y *No estoy loco* (1982-1985).

Silvia Abalos. Intérprete de música mexicana en español y en lenguas indígenas. Sitúa sus comienzos en el teatro y debe su formación inicial a su padrino artístico, Luis Manuel “el de *La paloma*”, notable cantautor jalisciense y rescatista de canciones indígenas y antiguas. Silvia Abalos celebró treinta años de carrera artística con la presentación del disco *Raíces*, el cual se caracteriza por su sonoridad acústica: guitarras, contrabajo, violín, armónica y cajón peruano, entre otros instrumentos. Estuvo acompañada por el dueto michoacano Mariano y Marina. Después de una larga estancia en el Distrito Federal, Silvia Abalos se lanzó a conquistar al público europeo a mediados de los años noventa. Entre su material discográfico sobresalen: *Silvia Abalos y Te’Ome*, *Silvia Abalos, queda el corazón* y *Raíces*, los cuales se grabaron en Bruselas, Bélgica.

Sinalojazz. Es un grupo de músicos que ha decidido fusionar el jazz con canciones tradicionales de la banda sinaloense; tienen en su haber dos producciones discográficas, una de ellas epónima, grabada en 2004. A esta banda la integran: Alberto Nevárez (bajo), Bismark Barreras (piano), Francisco Olivas (trompeta, flugelhorn y sax), Juan José Bojórquez (congas), *Cacho Parra* (congas), Marcos Nevárez (sax tenor), Bobby Nevárez (guitarra) y Dick Sáenz (batería).

Sonaranda. El nombre proviene de unir la frase “son que ara y anda”. La música del grupo se creó originalmente para guitarra sola y posteriormente se sumó el violín. Con esta dotación instrumental se formó el dúo Patricia y Anastasia, quienes durante dos años generaron los antecedentes musicales del grupo actual. Debido al surgimiento de nuevas necesidades sonoras se agregó el bajo eléctrico, y por último las percusiones. En su primera producción discográfica, titulada *Sonaranda son que ara y anda*, participaron: Anastasia Guzmán (guitarra y directora), Álvaro López Cruz (percusiones), Darío Federico Lynn (bajo) y Roberto Panzera (violín). Esa grabación incluye arreglos de sones tradicionales de diferentes regiones de México, con influencia de la música académica y algunos atisbos de jazz. En su segundo disco, *Puksi’ik’al Xochiltzin*, participaron: Tonatiuh Álvarez Luz (violín),

David Peña Cruz (percusiones y batería), Enrique Jiménez López (bajo), Ricardo Flores Mijangos (salterio y arpa) y Anastasia Guzmán Vázquez (guitarra y dirección).

Son de Barro. Agrupación musical que interpreta son jarocho y muestra sus características esenciales, como el zapateado, el “punteo” (ejecución) de los requintos, el ritmo de las jaranas y el canto. Son de Barro presenta una versión actual y urbana del son jarocho con arreglos musicales propios que enriquecen el género. El grupo nace en 2001, época en la que se desenvuelve en el medio musical-cultural local con presentaciones en diversos eventos organizados por el Instituto Veracruzano de Cultura y por otros organismos culturales de la ciudad de Veracruz, así como en programas de radio y de televisión locales. En 2002 actuaron en el XXX Festival Internacional Cervantino en la ciudad de Guanajuato, y tuvieron una amplia participación dentro del estado de Veracruz en ciudades como Córdoba, Tlacotalpan, Alvarado y Tierra Blanca. En 2004, Son de Barro consolida su proyecto musical con su primer disco *Agua y Tierra*, patrocinado por el Gobierno del Estado de Veracruz y el Instituto Veracruzano de Cultura. A partir de 2005 la agrupación ha ofrecido conciertos en foros como el Centro Veracruzano de las Artes y la Casa de la Música Popular Veracruzana, y ha tenido diversas participaciones en radio y en televisión de la ciudad de Veracruz.

Son del Pueblo. El grupo está conformado por Víctor Hugo Garrido, Mario Alberto Macedo, Roberto Rodríguez, Luis Chávez, María de los Ángeles Franco, Elia Yamel Ortiz y Elisa Domínguez, quienes interpretan música del Sotavento y la Huasteca del estado de Veracruz, Tierra Caliente y Lacustre de Michoacán, sones y chilenas de Costa Grande, sones de tarima del estado de Guerrero, sones y jarabes del estado de Nayarit, sones y jarabes de Jalisco, al igual que música popular y danzas indígenas, a los cuales les han realizado arreglos en los que están presentes elementos musicales de estilos urbanos. Son del Pueblo también ha acompañado a diversas compañías y grupos de danza, entre ellos a la Compañía Nacional de Danza Folclórica de la Escuela Superior de Educación Física. El propósito de la agrupación ha sido entablar comunicación directa con el público de todas las edades a fin de dar a conocer estos géneros musicales, con un interés especial en los niños.

Son de Madera. Fundada en 1992 por Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso, esta agrupación se dedica a la difusión del son jarocho. Dentro de la diversidad cultural que hoy resurge en el sur de Veracruz, Son de Madera presenta una propuesta musical y dancística que, lejos de separarse de los orígenes del son jarocho, desarrolla un alto nivel de ejecución gracias a la creatividad y la cohesión instrumental. Crean arreglos que incluyen instrumentos y sonidos diferentes a los tradicionales, así como composiciones que se nutren de un profundo conocimiento de las raíces del género con ciertos elementos urbanos. La propuesta de Son de Madera se distingue por cultivar la música, el canto, el zapateado y la poesía jarocho como una tradición viva que está en constante movimiento y transformación sin perder su esencia. Entre su producción discográfica destacan: *Son de Madera* (1997) y *Las orquestas del día* (2004). Actualmente Son de Madera se encuentra promocionando su nuevo disco titulado *Son de mi tierra*, producido por Smithsonian Folkways.

Susana Harp. Cantante nacida en la ciudad de Oaxaca en 1970, de origen libanés y vasco. Estudió Psicología en Oaxaca y en 1992 se trasladó a la ciudad de México para empezar se carrera musical. Ha grabado canciones en español y en zapoteco, dentro del estilo de la canción tradicional del istmo de Tehuantepec. Ha realizado giras por México y Europa. De su discografía sobresalen: *Xquenda* (1997), *Mi tierra* (vols. I y II), *De jolgorios y velorios*, *Arriba del cielo* (2003), *Ahora* (2005), *Fandangos de Ébano* (2008) y *Mexicanísima* (2011).

Tribu. Grupo formado en 1974 que fusiona elementos musicales del rock con la música indígena y mestiza de México. Se les considera iniciadores de la corriente llamada “etno-rock”. Han ofrecido diversos conciertos por México, EU y Europa. Sus integrantes son: Agustín Pimentel, Alejandro Méndez, Pablo Méndez, David Méndez y Gilberto Chávez. De su amplia producción discográfica destacan: *Contra la indiferencia* (1979), *Correo del tiempo* (1980), *Música popular contemporánea* (1984), *Cuauhtémoc águila solar* (1987), *Los brujos del agua* (1993) y *Sueño nativo* (1995), entre otras.

La Troupe. En 1976, siendo estudiantes de la Escuela de Arte Teatral, Mauro Mendoza y Sylvia Guevara participan en el montaje *Barrionetas*, comedia musical interpretada por actores y títeres, con música de Salvador

Chava Flores. Aunque el espectáculo estaba dirigido a un público adulto, se percataron de que niños y jóvenes también lo disfrutaron, lo cual despertó la inquietud en los dos actores por dedicarse al teatro para niños, en el que incluyeron títeres y el arte del *clown*. Mauro Mendoza se incorpora posteriormente al Centro de Teatro Infantil del INBA, donde perfecciona sus habilidades en el género. Por su parte, Sylvia Guevara se integra al Departamento de Teatro para la Educación Especial. En 1978, Mendoza recibe la invitación para presentar una obra titulada *Rompecabezas*, y desde ese momento adoptan el nombre de La Troupe. Muchas de las composiciones musicales que utilizan para acompañar sus montajes son piezas que fusionan diversos estilos urbanos con elementos de música tradicional mexicana. Con el material musical creado específicamente para sus montajes teatrales, el grupo publica el disco *La Troupe, 25 años de diversión*.

Zazhil. Grupo formado en la ciudad de México en 1981, que en un principio se dedicó a la investigación y la difusión de la música tradicional mexicana. Años después incursionan en la música de fusión mediante el uso de géneros como el rock, el jazz, el blues y la canción latinoamericana mezclados con la música mexicana indígena y mestiza. Originalmente el grupo estuvo formado por: Víctor Pichardo Hernández (voz, violín, mandolina), Enrique Hernández Huerta (voz, arpa, flauta, percusiones), Gerardo Soto García (acordeón, guitarrón, mandolina), Ernesto López Ortega (voz, contrabajo), Alejandro Flores Betancourt (voz, violín, mandolina) y Alejandro García Sandoval (flauta, arpa). En diferentes etapas del grupo también participaron Leonardo Velázquez y Enrique Jiménez. Han acompañado a diversos cantantes como: Oscar Chávez, Amparo Ochoa y Guillermo Velázquez. Tienen en su haber más de quince producciones discográficas, de las cuales destacan: *Música tradicional mexicana* (1985), *Amparo Ochoa en Zazhil* (1986), *Híbridos* (1988), *Son mexicano progresivo* (1991), *Sones para un nuevo sol* (2000), *El tigre y el nahual* (2003), *Sones de luna nueva* (2008), *Zazhil y la canción* (2009). Actualmente el grupo está formado por Enrique Hernández, Arturo Bosques, Ramón Sánchez, Daniel Soberanes, Víctor López, Efrén Vargas, Agustín Reina, Adrián Molina y Alejandro Gasca.

III. ELEMENTOS EMPLEADOS EN EL ANÁLISIS MUSICAL

Como producto del desarrollo cognitivo de las ciencias naturales, el uso de las metodologías cuantitativas permitió obtener datos susceptibles de cuantificarse, como las estadísticas y los censos. Así, en este trabajo utilicé elementos cuantificables para obtener datos pertinentes (a partir de un corpus de trabajo representativo de un universo musical), mismos que podrán ser relacionados, en otro momento, con elementos cualitativos para su mejor interpretación (entrevistas no estructuradas, observación participante, etcétera).

Tal como hemos señalado, una de las maneras de entender la música es a través del estudio de su estructura y su forma. Debido a que no encontré trabajos publicados donde se aborde la música de fusión desde el estudio de sus estructuras internas, fue fundamental realizar un primer acercamiento al tema para de esta manera identificar los elementos más significativos y generales en su proceso de creación musical.

Asimismo, es importante señalar que los elementos empleados en el análisis musical surgieron a partir de una primera escucha del corpus de grabaciones, es decir, fueron fruto de las mismas necesidades y de la información que arrojaron las grabaciones seleccionadas. Con la finalidad de sistematizar los datos obtenidos del análisis musical se elaboraron cuatro tablas donde se organizó la información, de acuerdo a cierta lógica, para relacionarla y proponer sus posibles agrupaciones. Para su mejor entendimiento, a continuación explico cuáles fueron los elementos utilizados en el análisis musical, mismos que nutrieron las tablas comparativas.

TABLA 1**ELEMENTOS DE MÚSICA TRADICIONAL Y ELEMENTOS DE MÚSICA URBANA****A. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN**

1. **NÚMERO.** Indica el número consecutivo de identificación asignado a cada pista de un fonograma, en la que está ejemplificado el proceso de fusión.
2. **TÍTULO DE LA PISTA E INTÉRPRETE.** Registra el nombre o título de cada pieza donde se ejemplifica el proceso de fusión, consignado aquí tal y como aparece en la pista respectiva de un fonograma. Asimismo se incluye el nombre del grupo o solista que la interpreta. Cabe señalar que el intérprete no es necesariamente el autor de la pieza.

B. ELEMENTOS MUSICALES

1. **ELEMENTOS PROVENIENTES DE LA MÚSICA TRADICIONAL.** Elementos característicos de la música tradicional mexicana (tanto mestiza como indígena) que se utilizan como herramientas fundamentales en el proceso de fusión.

Instrumentación. Consigna el nombre más común de los instrumentos musicales empleados en los géneros y estilos tradicionales de México (tomado en primera instancia el dato de la grabación), los cuales constituyen una parte de los recursos de fusión para crear una mixtura de timbres y colores.

Género, estilo o práctica musical. Presenta los géneros y estilos de la música tradicional mexicana utilizados en cada uno de los ejemplos del proceso de fusión. Entendemos por “género” –siguiendo al musicólogo chileno Juan Pablo González– “el vehículo a través del cual se ha manifestado tanto la música clásica como las músicas populares, permitiéndonos definir campos artísticos, prácticas culturales y funciones sociales con cierta claridad”, expresados en “una categorización de productos musicales de rasgos comunes, tanto textuales como contextuales”.⁹¹ En el presente trabajo consideramos como rasgos textuales al ritmo, melodía, armonía, letra, textura, etcétera, características que se presentarán en la Tabla 2. Debido a la complejidad que conlleva hablar de género, cuya discusión implicaría considerar

⁹¹ Juan Pablo González, “No estaba muerto, andaba de parranda: reflexiones sobre género musical y sentido en el siglo XX”, en *XV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires, s/e, 2002, p. 2.

una gran cantidad de elementos musicales y extramusicales, y requeriría de un estudio independiente, para los propósitos de este trabajo se optó por registrar la información respectiva consignada en el fonograma mismo. Sin embargo, dado que la finalidad de esta investigación no es realizar un estudio sobre géneros y/o estilos, agregamos el término “práctica musical” para incorporar, desde una perspectiva amplia, cualquier manifestación musical recreada por algún grupo social con un determinado uso y función, aunque dicha manifestación no se considere un género o estilo.

Repertorio. Registra el nombre de la(s) pieza(s) que pertenece(n) a un determinado género o estilo de la música tradicional mexicana (cuando se identifique claramente) utilizada como herramienta de fusión en una composición original del grupo o músico.

2. ELEMENTOS PROVENIENTES DE GÉNEROS URBANOS

Elementos musicales característicos de los géneros urbanos tales como jazz, rock, blues, música afroantillana (merengue, salsa, mambo, plena, conga, reggae), etcétera, que se emplean como material de fusión. Si bien los orígenes de varios de estos ritmos musicales provienen del ámbito rural, en la actualidad son frecuentemente recreados desde una perspectiva urbana, asignándoles nuevos significados.

Instrumentación. Indica el nombre más común de los instrumentos musicales utilizados en los géneros urbanos y que se emplean como parte de los recursos de fusión para crear una mixtura de timbres y colores.

Género, estilo o práctica musical. Presenta los géneros y estilos de la música popular urbana (jazz, rock, blues, etcétera) utilizados en el proceso de fusión. Como se mencionó en el apartado correspondiente a la música tradicional, para los propósitos de este trabajo se dio prioridad a la información consignada en el fonograma mismo.

Repertorio. Registra el nombre de la(s) pieza(s) que pertenece(n) a un determinado género o estilo de la música popular urbana (cuando se identifique claramente) utilizada como herramienta de fusión en una composición original del grupo o músico.

TABLA 2**ELEMENTOS DE FUSIÓN MUSICAL****A. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN**

1. **NÚMERO.** Indica el número consecutivo de identificación asignado a cada pista de un fonograma, en la que está ejemplificado el proceso de fusión.
2. **TÍTULO DE LA PISTA E INTÉRPRETE.** Registra el nombre o título de cada pieza donde se ejemplifica el proceso de fusión, consignado aquí tal y como aparece en la pista respectiva de un fonograma. Asimismo se incluye el nombre del grupo o solista que la interpreta. Cabe señalar que el intérprete no es necesariamente el autor de la pieza.

B. ELEMENTOS MUSICALES Y LITERARIOS**1. PRESENCIA DE ELEMENTOS DE FUSIÓN MUSICAL**

Elementos musicales significativos que permiten identificar el cruce de ideas y el proceso de fusión entre varios géneros y/o estilos.

Armónicos: Acordes, inversiones, alteraciones, sustituciones, patrones, modulaciones, etcétera.

Melódicos: Escalas, modos, giros, dirección, ornamentación, variación, etcétera.

Rítmicos: Patrones, células rítmicas, ornamentación, variación, obligados rítmicos, etcétera.

Tonalidad/modalidad: Sistema de ordenación musical que jerarquiza los sonidos que integran una escala. Para el presente trabajo se toman como base las adecuaciones de las tonalidades y/o los modos más utilizados en la música tradicional mexicana, y se consideran los cambios que sufren como parte del proceso de fusión.

Compás. Grupos regulares de pulsaciones isócronas (binarios, ternarios, etcétera) con una determinada jerarquía de acentuaciones que generalmente enfatiza la primera pulsación de cada grupo, y en las que se enmarcan las diferentes combinaciones de valores rítmicos usados en la ejecución musical. Esta categoría se empleará cuando el compás utilizado se modifique o altere en el proceso de fusión (4/4, 6/8, 3/4, 2/4, etcétera).

Texto/autor. Letra de la pieza a estudiar (poética o narrativa) cuando alguno o varios de sus elementos juegan un papel determinante en el proceso de fusión (mezclas poéticas, uso de lenguas indígenas, adaptaciones, etcétera), así como el nombre del autor del texto si se le conoce.

Estilo de canto. Manera en que se ejecuta el canto cuando toma procedimientos de interpretación de la música tradicional o de la música urbana en una misma pieza musical.

Estilo de ejecución. Procedimientos diferentes, poco comunes o innovadores de ejecución de los instrumentos musicales que participan en el proceso de fusión.

Solista. Nombre de la persona (y el instrumento que ejecuta) que aporta sus conocimientos y experiencia musical al resultado final de una pieza, dando como resultado un mayor realce al proceso de fusión. En una misma pieza pueden intervenir diferentes solistas.

TABLA 3

PROCEDIMIENTOS DE ARREGLO MUSICAL

A. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN

1. **NÚMERO.** Indica el número consecutivo de identificación asignado a cada pista de un fonograma, en la que está ejemplificado el proceso de fusión.
2. **TÍTULO DE LA PISTA E INTÉRPRETE.** Registra el nombre o título de cada pieza donde se ejemplifica el proceso de fusión, consignado aquí tal y como aparece en la pista respectiva de un fonograma. Asimismo se incluye el nombre del grupo o solista que la interpreta. Cabe señalar que el intérprete no es necesariamente el autor de la pieza.

B. ELEMENTOS MUSICALES

1. PROCEDIMIENTOS DE ARREGLO MUSICAL

Procedimientos de transformación que afectan o influyen en el resignificado del producto musical por medio de la manipulación de diversos recursos: modificación, combinación o repetición.

Repetición. La repetición constante de ciertos elementos musicales (células o patrones rítmicos, motivos melódicos, patrones armónicos), que puede validar o reforzar el proceso de fusión. En la presente investigación entendemos por “repetición motivica” el empleo constante de una célula mínima analizable, misma que determina o identifica el desarrollo de una frase o tema.

Modificación. La transformación de uno o varios elementos musicales (rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos, etcétera) que han sido modifi-

cados notoriamente a partir del “original”, como parte fundamental de los recursos de fusión.

Combinación. La amalgama de elementos musicales (rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos, etcétera) que, sin modificarse notoriamente, han sido combinados como parte fundamental de los recursos de fusión.

Textura: Manera en que se relacionan entre sí las distintas voces o partes que integran o intervienen en una pieza musical: monofónica o monodia (una sola línea melódica, sin ninguna otra parte adicional), heterofónica (empleo simultáneo de diferentes versiones, con diversos grados de modificación de una misma línea melódica por parte de dos o más ejecutantes), homofónica (movimiento simultáneo de varias voces con los mismos valores rítmicos), polifónica (combinación simultánea de varias líneas musicales, cada una de las cuales mantiene su identidad e independencia).

Timbre: Cualidad del sonido que depende de los armónicos que presenta y la preponderancia de algunos, al igual que de otros elementos acústicos, tales como el ataque y la envoltura. Estas características determinan el “color” del sonido, que permite distinguir el instrumento o la voz con que se emite.

TABLA 4

CAMPOS SEMÁNTICOS Y NIVELES DE FUSIÓN

A. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN

1. **NÚMERO.** Indica el número consecutivo de identificación asignado a cada pista de un fonograma, en la que está ejemplificado el proceso de fusión.
2. **TÍTULO DE LA PISTA E INTÉRPRETE.** Registra el nombre o título de cada pieza donde se ejemplifica el proceso de fusión, consignado aquí tal y como aparece en la pista respectiva de un fonograma. Asimismo se incluye el nombre del grupo o solista que la interpreta. Cabe señalar que el intérprete no es necesariamente el autor de la pieza.

B. ELEMENTOS SEMÁNTICOS Y DE FUSIÓN

1. CAMPOS SEMÁNTICOS

Desde una perspectiva amplia, en este trabajo entendemos el concepto “campo semántico”, en su sentido lingüístico original, como un conjunto de elementos (en este caso grupos o músicos) que están relacionados entre sí por compartir un núcleo de significación (la práctica musical principal de

cada grupo, que se emplea como parte del proceso de fusión). Es importante señalar que dicho concepto se utiliza sin ninguna implicación semiótica.

Campo semántico 1. Los grupos cuya práctica principal es la interpretación de música tradicional mexicana, que se apropian de elementos de los géneros urbanos.

Campo semántico 2. Las agrupaciones que interpretan géneros urbanos como propuesta principal y que se apropian de aspectos de la música tradicional mexicana para realizar la fusión.

Campo semántico 3. Los grupos musicales que se encuentran entre ambos extremos, es decir, que sin ubicarse claramente en el campo semántico uno o dos, se aproximan a alguno de ellos en una relación casi de iguales.

2. NIVELES DE FUSIÓN

Categoría desarrollada expresamente para realizar una medición cuantitativa del proceso de fusión, a partir de la apropiación y el manejo de los diferentes ingredientes que nutren dicha vertiente, tanto de música tradicional mexicana como de los géneros urbanos. Este proceso se reflejará en la cantidad de elementos señalados en las tablas 2 y 3, ya que las tablas 1 y 4 contienen información que nos permitirá conocer características particulares acerca de la instrumentación o dotación, los géneros y estilos utilizados, así como el campo semántico al que pertenecen los grupos. Es importante señalar que en la tabla 3 hay cuatro columnas en donde puede asentarse más de un elemento musical, por lo que se considerará cada uno de ellos individualmente para efectos de cuantificación.

Nivel 1. Cuando la pieza presente hasta cinco elementos musicales de los que están contenidos en las tablas 2 y 3 se considerará de fusión escasa o mínima.

Nivel 2. Cuando la pieza presente entre seis y nueve elementos musicales de los que están contenidos en las tablas 2 y 3 se considerará de fusión media o intermedia.

Nivel 3. Cuando la pieza presente más de diez elementos musicales de los que están contenidos en las tablas 2 y 3 se considerará de fusión máxima o intensa.

Lista de abreviaturas de instrumentos musicales

La siguiente lista corresponde a las abreviaturas utilizadas para identificar a los instrumentos musicales detectados en los arreglos de música de fusión (tanto de la música tradicional mexicana como de géneros populares urbanos) consignados en la tabla 1. Debido a que varios de estos instrumentos son construidos, utilizados y nombrados de manera local (quijada, mosquito, guitarra huapanguera, jarana huasteca, etcétera) no fue factible emplear algún sistema de abreviaturas internacional, como el del proyecto RIdIM (*Répertoire Internationale d'Iconographie Musicale*), pues dichos instrumentos no aparecen en sus listados. Cabe aclarar que la información relacionada con los instrumentos musicales se reproduce, en primera instancia, tal y como aparece en las fuentes fonográficas. En las grabaciones donde no fue consignada dicha información se tomó como elemento de referencia el timbre del instrumento. Es importante indicar que las abreviaturas se elaboraron en orden alfabético por la dificultad de establecer una agrupación por familias. Finalmente, en el caso de los instrumentos poco comunes, se incluye una pequeña descripción del mismo.

Abreviaturas utilizadas:

- a: acordeón
- am: armónica
- ap: arpa
- b: batería
- bb: *baby bass* (contrabajo eléctrico)
- be: bajo eléctrico
- bel: batería electrónica
- bo: bongó
- bq: bajo quinto (instrumento de diez cuerdas metálicas agrupadas en cinco órdenes, característico de la música popular del norte de México).
- bs: bajo sexto (instrumento de doce cuerdas metálicas agrupadas en seis órdenes, característico de la música popular del norte de México).
- c: campana o cencerro
- ca: cántaro
- cl: clarinete

- cla:** claves
clav: clavecín
con: contrabajo
cp: cajón peruano (de origen africano, instrumento de madera en forma de cajón, con un orificio de salida en la parte posterior, que se percute por la parte delantera. El intérprete se sienta sobre el cajón para ejecutarlo).
cr: caracol
ct: cajón de tapeo (cajón de madera que se utiliza sobre todo en los estados de Guerrero y Oaxaca, el cual se desarrolló como sustituto o complemento de la tarima de baile. El intérprete generalmente se coloca en cuclillas y percute el instrumento con ambas manos, y en una de ellas emplea algún objeto que sirve para acentuar parte del ritmo).
cto: caparazón de tortuga
cv: cuatro venezolano (instrumento de cuerda de origen llanero que, como su nombre lo indica, presenta cuatro cuerdas, generalmente de nailon).
d: darbuka (instrumento de percusión de origen árabe).
f: flauta (dulce)
fc: flauta de carrizo
ft: flauta transversa
g: guitarra (acústica)
gch: guitarra chamula o tzotzil
gc: guitarra colorada
ge: guitarra eléctrica
gea: guitarra electroacústica
gh: guitarra huapanguera
gü: güiro
gui: guitarrón
h: huéhuetl
hf: huesos de fraile (percusiones de origen prehispánico, su sonido proviene de las nueces huecas que nacen del árbol llamado “ayoyote”, las cuales se unen a una base de piel o tela que generalmente se amarra en los tobillos).
jh: jarana huasteca
jj: jarana jarocho
m: maracas

- ma:** marimba
- mar:** marimbol (instrumento de origen africano que presenta una serie de placas de metal adheridas a una caja de madera como resonador. Al estar sujetas de un lado, cuando se pulsan por el extremo libre producen un sonido grave. Lo utilizan los grupos de son jarocho, entre otros).
- me:** metales no identificados (alientos metales)
- mel:** melódica
- mo:** mosquito (uno de los instrumentos más pequeños y agudos de la familia de las jaranas jarocho)
- o:** ocarina
- p:** pandero
- pa:** palmas (palmas de las manos que al entrecrozar producen un sonido que puede formar diversos ritmos).
- pe:** percusiones menores
- pi:** piano
- pl:** platillos
- qu:** quena
- qui:** quijada (parte anatómica del burro que se ejecuta como instrumento de percusión).
- r:** raspador (puede estar construido de diversos materiales, como hueso o madera).
- rj:** requinto jarocho
- s:** sonajas
- sar:** sartales (cascabeles u otros objetos sonoros amarrados a una base de hilo).
- sax:** saxofón
- sd:** *steel drums* (tambor metálico originario de Trinidad y Tobago).
- si:** silbato
- t:** tambor
- ta:** tarola
- tam:** tamborita (tambor pequeño bимembranófono que se emplea en los gustos guerrerenses).
- tb:** trompeta de barro
- tbn:** trombón

- tc:** tres cubano (instrumento de cuerda derivado de la guitarra, que consta de tres órdenes dobles de cuerdas de metal; por lo regular alterna cuerdas delgadas y gruesas en una misma orden).
- te:** teclado
- ti:** timbales
- tr:** trompeta
- tt:** tambor tarahumara
- tu:** tumbadoras
- tun:** tunkul (instrumento de origen maya elaborado con el tronco de un árbol ahuecado en su interior. En la parte superior tiene dos lengüetas que se percuten con baquetas).
- v:** vibráfono
- vch:** violonchelo
- vg:** viola da gamba
- vi:** vihuela
- vl:** viola
- vln:** violín
- z:** zapateado (sonido producido por un[a] bailarín[a] al zapatear sobre una tarima).

TABLA 1

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
1960							
1	Hilario y Micky/ <i>La Adelita</i> (1967)		Corrido		pi, b, con, tr, sax	Jazz	
2	Hilario y Micky/ <i>La cucaracha</i> (1967)		Corrido		pi, b, con, tr, tbn, sax	Jazz	
3	Hilario y Micky/ <i>La malagueña</i> (1967)		Son huasteco		pi, b, con, tr, sax	Jazz	
1980							
4	Cristal/ <i>Ruapango</i> (1980)	g	Son huasteco		pi, sd, f, pe	Jazz latino	
5	La Nopalera/ <i>La rabia dominio público</i> (1980)	vln, g, tam	Son calentano		be, pi	Afroantillano (conga)	
6	Isla/ <i>Equis</i> (1981)		Son interpretado por banda de alientos		pi, be, pe, f, sax	Mambo-jazz	
7	Tribu/ <i>Corrido mazateco</i> (1984)	g	Corrido		te, b, be, ge, f	Rock/Son cubano	
8	Aleación 0.720/ <i>Templo Mayor</i> (1987)	tt, tb, o, s, gh	Danza indígena		pi, g, vln, be, b, f	Rock progresivo	
9	Aleación 0.720/ <i>Campana de silencio</i> (1987)	hf, s, gh	Danza indígena		g, vln, be, b	Rock progresivo	
10	Aleación 0.720/ <i>Para estos tiempos tan ciertos</i> (1987)	gh, vln	Son huasteco		g, b, be, f	Rock progresivo	
11	Aleación 0.720/ <i>Danzante</i> (1987)	vln, g, tt, o	Danza indígena		b, be, vln, g	Rock progresivo	
12	Tribu/ <i>Arañas y moluscos</i> (1987)	gc, o, t, vln, s, cr	Danza nayarita		te, b, be	Etno-rock	
13	Tribu/ <i>Ranas de San Joaquín</i> (1987)	f, t, s	Canto indígena		ge, b, be, te	Etno-rock	
14	Zazhil/ <i>Zamba Chucha</i> (1988)	vi, gü, ct	Zamba		tu, cla, c	Afro	
15	Zazhil/ <i>Tiempo de híbridos</i> (1988)	f, cto, s, t	Canción/blues		g, b, te	Rock	
1990							
16	Caifanes/ <i>Maniquita</i> (1992)	rj, jj	Son jarocho		ge, te, pe	Rock	
17	El Duetto/ <i>El cascabel</i> (1992)		Son jarocho		g, be	Jazz	
18	El Duetto/ <i>Las alazanas</i> (1992)		Son jalisciense		g, be	Jazz	
19	Parceiro/ <i>T' amuis Ata' tani</i> (1995)		Son abajeño		b, be, ge, te	Jazz	
20	Parceiro/ <i>Male Severiana</i> (1995)		Pirekua		b, be, ge, te	Jazz	
21	Parceiro/ <i>El cascabel</i> (1995)	cv, ma	Son jarocho		b, be, ge, te	Jazz	
22	Banda Elástica/ <i>Tzinacanoztoc</i> (1996)	cto, h, sar, tun	Danza indígena		ge, con, sax	Free-jazz	
23	Mono Blanco/ <i>Malhaya</i> (1997)	ap, jj, g	Son jarocho		be, bo, c, m	Son cubano	

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
24	Gore Matraka/ <i>El colás</i> (1998)	rj, p, ap	Son jarocho		te, be, tu, f, pe	Afroantillano (bomba, rumba)	
25	Gore Matraka/ <i>El toro Zacamandú</i> (1998)	rj, p	Son jarocho		be, cla, tu	Afroantillana (rumba)	
26	Gore Matraka/ <i>El roricano</i> (1998)	vln	Son jarocho	El Tilingolingo	te, be, tu, pe, clav, sax, vch, am	Afroantillana (rumba, songo, cumbia y guaracha)	
27	Gallina Negra/ <i>La media calandria</i> (1999)	vln	Son planeco		ge, be, b, ft	Rock	
28	Gallina Negra/ <i>La tortuga</i> (1999)	ma	Son istmeño		ge, be, b, ft, te, vln	Rock/blues	
	2000						
29	Lila Downs/ <i>Arenita azul</i> (2000)	ap	Huapango		tu, bo, pe, con	Afroantillano (guaguancó)	
30	Lino y Tano/ <i>Flor de capomo</i> (2000)	g	Música norteña			Country	
31	Na'rimbo/ <i>La sandunga</i> (2000)	ma	Son istmeño		pi, be, b, v, tu	Jazz	
32	Roberto González/ <i>Malintzin</i> (2000)	ji, ca	Canción		g, pa	Rock rupestre	
33	Sac Tzevul/ <i>Son zinacanteco</i> (2000)	gch, vln, si, t	Son chiapaneco		ge, be, b, vch	Rock	
34	Xamoneta/ <i>Jungua Axu</i> (2000)	g, qu	Canción		be, b	Blues	
35	Zazhil/ <i>Danza chontal</i> (2000)	fc, cto, s, t, vi	Danza chontal		b, te, sax, be, tu, ft	Afro	
36	Zazhil/ <i>Peteneras</i> (2000)	vln, vi, jh, gh, ap	Son (peteneras)		b, be, ft, ap, sax, tr	New age	
37	Zazhil/ <i>Cucurrucucú</i> (2000)	vi	Huapango		b, be, ge, sax, te, tu	Blues	
38	Astillero/ <i>Trapiche</i> (2001)	r	Son (sin estilo definido)		pi, be, b, f	Jazz	
39	Botellita de Jerez/ <i>La valona de la conquista</i> (2001)	vi	Valona	Guadalajara	ge, be, b	Rock/ska	
40	Botellita de Jerez/ <i>El Charro Canroll</i> (2001)	vi, gui, vln	Son jalisciense	Son de <i>La negra</i>	ge, b, vln	Rock	
41	Enrique Nery/ <i>Paliacate</i> (2001)	vi, ma, gui, g	Son (sin estilo definido)		pi, be, b, sax	Jazz	
42	Gallina Negra/ <i>Son guerrerense</i> (2001)	vln, tam, vi	Gusto guerrerense		be, b, te	Rock	
43	Lila Downs/ <i>El feo</i> (2001)	cto, t, vln	Son istmeño		be, ge, pi	Afro/Jazz	
44	Lila Downs/ <i>La Martiniana</i> (2001)	ap	Son istmeño		pi, con	Balada/jazz	
45	Real de Catorce/ <i>Mi piel</i> (2002)	vln, s	Danza huasteca	La Xochipitzáhuac	ge, be, b	Rock	
46	Sonaranda/ <i>El toro</i> (2002)	vi, pe, vln	Son tixtleco		g, be, pl	Afro/rock	
47	Sonaranda/ <i>La petenera</i> (2002)	g, vln, jh, pe	Son huasteco		be, d	Música árabe	
48	Café Tacuba/ <i>Qué pasará</i> (2003)	ij	Son huasteco		ge, be, b	Rock	

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
49	Eugenia León/ <i>Color morena la piel</i> (2003)	vln, jj, vi, mo, pe	Son huasteco		pi, con	Afro/jazz	
50	Eugenia León/ <i>La bruja</i> (2003)	vln, ca, pe	Son jarocho		pi, con	Jazz	
51	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>De la valona al rap</i> (2004)	vln, vi, gh	Huapango aribeño		be, b, ge	Rap	
52	Lila Downs/ <i>La bamba</i> (2004)	mar, jj, ap, pe, g, rj	Son jarocho		be, te, b, ge, pe	Afro/rock	
53	Lila Downs/ <i>La cucaracha</i> (2004)	vln, ap	Corrido		ge, b, be, tu, te, pe, cla, sax	Cumbia/rock	
54	Son de Madera/ <i>Los chiles verdes</i> (2004)	jj, rj, vln, z	Son jarocho		clav, con, vg	Música barroca*	
55	Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe/ <i>Pinotepa</i> (2005)	me	Chilena		pi	Jazz	
56	Bandula/ <i>La mamá pegalona</i> (2005)	bs, tr, sax, ta, g	Corrido		be, ge, b, tu	Ska/cumbia	
57	Bandula/ <i>Mar acá mar allá</i> (2005)	vln, rj	Son jarocho		cp, m, be, g, te	Afroantillano	
58	Café Tacuba/ <i>Las flores</i> (2005)	vln, jh	Son huasteco	La huasanga	ge, b, be, me	Rock	
59	Los de Abajo/ <i>Polka pelazón</i> (2005)	ta, tr, a	Polka/son		be, ge, b, me, te	Ska/cumbia	
60	Nunduva Yaa/ <i>El mixteco</i> (2005)	tr, sax	Canción del istmo		me, pi, be, b, pe	Danzón/cumbia/jazz	
61	Nunduva Yaa/ <i>Danza de los negritos</i> (2005)	cto, t	Danza indígena		me, pi, te, be, b	Free-jazz	
62	Nunduva Yaa/ <i>Palomo, Oaxacado, Sinfonia</i> (2005)	bq, ct	Jarabe		me, pi, be, b	Jazz	
63	Sonaranda de Anastasia/ <i>El coco</i> (2005)	vln, q, jj	Son jarocho		g, be, b	Afro	
64	Susana Harp/ <i>La bailarina</i> (2005)	vln, jh, gh, ap	Son huasteco		con, ap, pe	Canto nuevo	
65	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>Vengo de tierra adentro</i> (2006)	vln, gh, vi	Huapango aribeño		te, be, ge, b, tr	Jazz/rock	
66	Huazteco/ <i>El quereque</i> (2006)	vln, gh, jh, ct, o, si	Son huasteco		pi, con, b, ft,	Jazz	
67	Huazteco/ <i>Giant steps</i> (2006)	ta	Son huasteco		pi, b, bb, vln	Jazz	
68	Huazteco/ <i>La bruja</i> (2006)	g	Son jarocho		pi, b, con, f, vln	Jazz	
69	Huazteco/ <i>La pasión</i> (2006)	vln, gh, jj, vi, ct	Son huasteco		pi, b, con, f,	Jazz	
70	Huazteco/ <i>La petenera</i> (2006)	vln, gh, jj, g, ct	Son huasteco		pi, b, con, f	Jazz	

* A pesar de que este género sale del contexto urbano, lo he incluido debido a que varios grupos que interpretan son jarocho lo están retomando como herramienta de fusión.

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
71	Sinalojazz/ <i>El niño perdido</i> (2006)	tr	Música de tambora		pi, be, ge, sax, b, tu, ti	Jazz/shuffle/timba	
72	Sinalojazz/ <i>El sinaloense en Sol menor</i> (2006)	tr	Música de tambora		pi, be, ge, b	Jazz latino	
73	Son y Tanguero/ <i>Que brille</i> (2006)	jj, fj,	Son jarocho		gea, tu, c, ch	Son cubano	
74	Meigas/ <i>Yutzzin</i> (2007)	gh, jh, ca	Son huasteco		ge, be, b	Rock	
75	Meigas/ <i>La sonrisa del chacal</i> (2007)	vln, g, gh	Son huasteco		ge, be, b, tu,	Rock	
76	Meigas/ <i>La bruja</i> (2007)		Son jarocho		ge, be, b	Rock	
77	Meigas/ <i>Tlachieque Blues</i> (2007)	vln, jh, gh, t	Danza huasteca		ge, be, b, sax, ft	Blues/rock	
78	Meigas/ <i>Huaxin Tecatl</i> (2007)	ca, vln, jh	Son huasteco		ge, be, b, ft, tu,	Rock	
79	Na'rimbo/ <i>La tortuga del arenal</i> (2007)	ma	Son istmeño		v, pi, be, b, pe	Jazz	
80	Na'rimbo/ <i>La Martiniana</i> (2007)	ma	Son istmeño		v, be, ge, b, pe	Jazz/rock	
81	Na'rimbo/ <i>La madrugada</i> (2007)	ma	Son jalisciense		v, be, pi, b, pe	Jazz	
82	Zazhil/ <i>La caballada</i> (2008)	ap, vln, vi, gc	Son planeco		sax, b, be, ft	Rock	
83	Zazhil/ <i>La Mediu Xhiga</i> (2008)	g, vln	Son istmeño		be, ge, b, cl, ft	Rock/jazz	
	Sin fecha						
84	La Troupe/ <i>Kábula Gandul</i> (s/f)	vln	Son huasteco	La petenera	te, be, pe, b	Boggie	
85	Mitote Jazz/ <i>La voz del trueno</i> (s/f)	cr, sar, ct	Pirekua		pi, be, vln, ge	Jazz	
86	Rodrigo González/ <i>Tiempo de híbridos</i> (s/f)	g	Música ranchera		g, am	Rock rupestre	
87	Rodrigo González/ <i>Huapanguero</i> (s/f)	g, pe	Huapango		am	Rock	
88	Silvia Abalos/ <i>El coco</i> (s/f)	rj, jj	Son jarocho		be, bel, te, vln	Música electrónica	
89	Son de Barro/ <i>La gallina</i> (s/f)	jj, fj	Son jarocho		be, g, cla, bo, pe	Rumba	
90	Son de Barro/ <i>Los pollos</i> (s/f)	jj	Son jarocho		tc, be, bo, cla, pe	Son cubano	

TABLA 2

Núm.	Intérprete y título de la pista	Presencia de elementos de fusión musical							Estilo de ejecución	Solista
		Armónico	Melódico	Rítmico	Tonalidad-modalidad	Compás	Texto/autor	Estilo de canto		
1960										
1	Hilario y Micky/ <i>La Adelita</i> (1967)	X	X	X						
2	Hilario y Micky/ <i>La cucaracha</i> (1967)	X		X	X			Scat		Micky, voz
3	Hilario y Micky/ <i>La malagueña</i> (1967)	X	X	X		X				
1980										
4	Cristal/ <i>Ruapango</i> (1980)	X	X	X		X				
5	La Nopalera/ <i>La rabia dominio público</i> (1980)			X						
6	Isla/ <i>Equis</i> (1981)		X	X					Improvisación de "silbido"	Diego Herrera, sax, f
7	Tribu/ <i>Corrido mazateco</i> (1984)			X			X	Uso de sextas		
8	Aleación 0.720/ <i>Templo Mayor</i> (1987)			X		X		Gritos	Sía huapanguera toca la melodía	
9	Aleación 0.720/ <i>Campana de silencio</i> (1987)			X		X			Sía huapanguera toca la melodía y los bajos	
10	Aleación 0.720/ <i>Para estos tiempos tan ciertos</i> (1987)	X	X	X	X					
11	Aleación 0.720/ <i>Danzante</i> (1987)	X	X	X	X					
12	Tribu/ <i>Arañas y moluscos</i> (1987)		X	X		X		Gritos		
13	Tribu/ <i>Ranas de San Joaquín</i> (1987)		X	X		X		Falsete, rezos, quejidos		
14	Zazhil/ <i>Zamba Chucha</i> (1988)			X				Responsorial		
15	Zazhil/ <i>Tiempo de híbridos</i> (1988)			X			X			
1990										
16	Cafanes/ <i>Maríquita</i> (1992)		X	X						
17	El Duetto/ <i>El cascabel</i> (1992)	X	X	X		X				Miguel Peña, g
18	El Duetto/ <i>Las alazanas</i> (1992)	X	X	X		X				Miguel Peña, g
19	Parceiro/ <i>T' amuis Ata' tani</i> (1995)	X		X						Arturo Chamorro, te y arreglo
20	Parceiro/ <i>Male Severiana</i> (1995)	X		X						Arturo Chamorro, te y arreglo
21	Parceiro/ <i>El cascabel</i> (1995)	X		X						
22	Banda Elástica/ <i>Tzinacanoztoc</i> (1996)			X						Guillermo Portillo, sax
23	Mono Blanco/ <i>Malhaya</i> (1997)		X	X	X	X		Pregones		Gilberto Gutiérrez, jar
24	Gore Matraka/ <i>El colás</i> (1998)	X	X	X	X			Scat		
25	Gore Matraka/ <i>El toro Zacamandú</i> (1998)			X						
26	Gore Matraka/ <i>El romicano</i> (1998)	X	X	X	X				El clavecín hace figuras de arpa y tumbaos de piano.	Águeda González, clav, Germán Bringas, sax
27	Gallina Negra/ <i>La media calandria</i> (1999)			X						
28	Gallina Negra/ <i>La tortuga</i> (1999)		X	X						
2000										
29	Lila Downs/ <i>Arenita Azul</i> (2000)			X		X				Armando Montiel, pe
30	Lino y Tano/ <i>Flor de capomo</i> (2000)		X					Canto en lengua yaqui y español		
31	Na'imbo/ <i>La sandunga</i> (2000)	X	X	X		X				
32	Roberto González/ <i>Malintzin</i> (2000)	X		X	X		X	Canto "rasposo" y nasal, como en el rock	La jarana toca una armonía diferente a las tradicionales	
33	Sac Tzevul/ <i>Son zinacateco</i> (2000)			X					La batería se toca como si fueran tambores chiapanecos	

Núm.	Intérprete y título de la pista	Presencia de elementos de fusión musical								Solista
		Armónico	Melódico	Rítmico	Tonalidad-modalidad	Compás	Texto/autor	Estilo de canto	Estilo de ejecución	
34	Xamometa/Jungua Axu (2000)	X						Canto en lengua purépecha		
35	Zazhil/Danza chontal (2000)		X	X					La batería se toca como si fueran conchas de tortuga, y la melodía de flauta de carrizo es acompañada con instrumentos de alientos	Ramón Sánchez, sax, f
36	Zazhil/ La petenera (2000)	X	X	X						Ramón Sánchez, sax, f
37	Zazhil/Cucumucucú (2000)	X		X	X			Voz con falsete y con melismas estilo blues		Daniel Soberanes, arre. y be
38	Astillero/Trapiche (2001)			X					El bajo eléctrico se toca con máncicos, simulando alguna jarana	
39	Botellita de Jerez/La valona de la conquista (2001)		X	X			X	Canto "rasposo", como en el rock	Las guitarras eléctricas tocan las melodías que hacen los violines en las valonas	
40	Botellita de Jerez/EI Charro Canroll (2001)						X	Gritos de mariachi		
41	Enrique Nery/Paliacate (2001)			X						Enrique Nery, pi
42	Gallina Negra/Son querrerense (2001)		X	X						
43	Lila Downs/EI feo (2001)	X		X		X	X			
44	Lila Downs/La Martiniana (2001)	X		X						
45	Real de Catorce/Mi piel (2002)	X	X	X				Rezos y gritos		
46	Sonaranda/EI toro (2002)	X	X	X					El bajo toca la melodía de la voz	Anastasia Guzmán, g
47	Sonaranda/La petenera (2002)	X	X	X						
48	Café Tacuba/Qué pasará (2003)			X					La jarana realiza máncicos y enlaces de acordes poco utilizados en este instrumento	Alejandro Flores, ij
49	Eugenia León/Color morena la piel (2003)	X		X						Héctor Infanzón, pi; Ernesto Anaya, vin, j, vi, mo
50	Eugenia León/La bruja (2003)	X		X						Héctor Infanzón, pi; Ernesto Anaya, vin
51	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/De la valona al rap (2004)		X	X			X	Uso de décimas y rap		
52	Lila Downs/ La bamba (2004)		X	X						
53	Lila Downs/La cucaracha (2004)	X		X	X	X	X	Melodías árabes y rap		
54	Son de Madera/Los chiles verdes (2004)		X	X						
55	Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe/Pinotepa (2005)		X	X						Héctor Infanzón, pi
56	Bandula/La mamá pegalona (2005)		X	X	X			Canto "rasposo", como en el rock		Roco (Maidita Vecindad), voz
57	Bandula/Mar acá mar allá (2005)		X	X						Carlos Tovar, ij, voz; Ernesto Anaya, vin; Ángel Chacón, g
58	Café Tacuba/Las flores (2005)			X	X	X				Alejandro Flores, vin
59	Los de Abajo/Polka pelazón (2005)			X	X					Francisco Barrios (Botellita de Jerez), voz
60	Nunduva Yaa/EI mixteco (2005)	X		X	X	X				
61	Nunduva Yaa/Danza de los negritos (2005)	X	X	X	X	X			Los metales tocan las melodías de las flautas de carrizo	
62	Nunduva Yaa/Palomo, Oaxacado, Sinfonía (2005)		X	X						Rubén Luengas, bq
63	Sonaranda de Anastasia/EI coco (2005)	X	X	X						
64	Susana Harp/La bailarina (2005)	X		X	X					Jorge Gaytán "cox", vin
65	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/Vengo de tierra adentro (2006)		X	X			X			

Núm.	Intérprete y título de la pista	Presencia de elementos de fusión musical							Estilo de ejecución	Solista
		Armónico	Melódico	Rítmico	Tonalidad-modalidad	Compás	Texto/autor	Estilo de canto		
66	Huazteco/El querreque (2006)	X		X	X					Ramón Sánchez, f
67	Huazteco/Giant steps (2006)			X		X				Samuel Martínez, pi
68	Huazteco/La bruja (2006)	X	X	X				Canto con melismas en estilo de blues		Ligia Guerrero, voz
69	Huazteco/La pasión (2006)	X	X	X	X					Ramón Sánchez, f, Samuel Martínez, pi
70	Huazteco/La petenera (2006)	X	X	X					La flauta y el piano tocan la melodía del violín	Ramón Sánchez, f, Samuel Martínez, pi
71	Sinalojazz/El niño perdido (2006)	X		X						
72	Sinalojazz/El sinaloense en Sol menor (2006)	X		X	X	X				
73	Son y Tanguero/Que brille (2006)			X					El requinto jarocho toca turmbaos cubanos y la jarana hace rasgueos diferentes al son jarocho	
74	Meiqas/Yuzzin (2007)			X		X				
75	Meiqas/La sonrisa del chacal (2007)		X	X		X		Canto agudo y "rasposo", como en el rock		
76	Meiqas/La bruja (2007)			X		X		Canto agudo y "rasposo", como en el rock		
77	Meiqas/Tlachique Blues (2007)		X	X				Canto agudo y "rasposo", como en el rock	La jarana toca escalas de blues	
78	Meiqas/Huaxin Tecatl (2007)	X	X	X		X		Canto agudo y "rasposo", como en el rock		
79	Na'rimbo/La tortuga del arenal (2007)	X	X	X		X				
80	Na'rimbo/La Martiniana (2007)	X	X	X		X				
81	Na'rimbo/La madrugada (2007)	X	X	X	X					Ramón Sánchez, sax, Daniel Soberanes b, Víctor López, b
82	Zazhil/La caballada (2008)			X	X					
83	Zazhil/La Mediu Xhiga (2008)		X	X	X					
	Sin fecha									
84	La Troupe/Kábula Gandul (s/f)			X		X	X			Verónica Ituarte, voz
85	Mitote Jazz/La voz del trueno (s/f)		X	X				Canto en purépecha y en español		
86	Rodrigo González/Tiempo de híbridos (s/f)			X			X	Canto "rasposo", como en el rock		Rodrigo González, g, am, voz
87	Rodrigo González/Huapanquero (s/f)			X			X	Canto "rasposo", como en el rock		Rodrigo González, g, am, voz
88	Silvia Abalos/El coco (s/f)	X	X	X	X			Canto con melismas en estilo de blues		
89	Son de Barro/La gallina (s/f)			X						
90	Son de Barro/Los pollos (s/f)			X						

TABLA 3

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
1960						
1	Hilario y Micky/ <i>La Adelita</i> (1967)	motívica	melódica, armónica, rítmica			X
2	Hilario y Micky/ <i>La cucaracha</i> (1967)	motívica	melódica, armónica, rítmica			X
3	Hilario y Micky/ <i>La malagueña</i> (1967)		rítmica	melódica, armónica	heterofonía	X
1980						
4	Cristal/ <i>Ruapango</i> (1980)			rítmica		
5	La Nopalera/ <i>La rabia dominio público</i> (1980)			rítmica, tímbrica		X
6	Isla/ <i>Equis</i> (1981)		armónica	rítmica, melódica		X
7	Tribu/ <i>Corrido mazateco</i> (1984)			rítmica		
8	Aleación 0.720/ <i>Templo Mayor</i> (1987)	métrica		rítmica		X
9	Aleación 0.720/ <i>Campana de silencio</i> (1987)	métrica		rítmica		X
10	Aleación 0.720/ <i>Para estos tiempos tan ciertos</i> (1987)	rítmica	armónica, rítmica, melódica	rítmica, armónica		
11	Aleación 0.720/ <i>Danzante</i> (1987)	rítmica		armónica, rítmica, melódica		
12	Tribu/ <i>Arañas y moluscos</i> (1987)	rítmica, melódica	melódica, armónica, rítmica		homofonía	X
13	Tribu/ <i>Ranas de San Joaquín</i> (1987)		melódica, armónica, rítmica		polifonía	X
14	Zazhil/ <i>Zamba Chucha</i> (1988)			rítmica, melódica		X
15	Zazhil/ <i>Tiempo de híbridos</i> (1988)			tímbrica, rítmica		X
1990						
16	Caifanes/ <i>Mariquita</i> (1992)	rítmica	tímbrica	melódica		X
17	El Duetto/ <i>El cascabel</i> (1992)		tímbrica, armónica, melódica	melódica, armónica		

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
18	El Duetto/ <i>Las alazanas</i> (1992)		armónica, rítmica, melódica			
19	Parceiro/ <i>T' amuis Ata' tani</i> (1995)		armónica	melódica, rítmica		X
20	Parceiro/ <i>Male Severiana</i> (1995)		armónica	rítmica, melódica		X
21	Parceiro/ <i>El cascabel</i> (1995)		armónica	rítmica, melódica		X
22	Banda Elástica/ <i>Tzinacanoztoc</i> (1996)	rítmica				X
23	Mono Blanco/ <i>Malhaya</i> (1997)	rítmica	rítmica	rítmica		
24	Gore Matraka/ <i>El colás</i> (1998)	rítmica	armónica, melódica, rítmica	melódica, rítmica	homofonía	X
25	Gore Matraka/ <i>El toro Zacamandú</i> (1998)	rítmica		rítmica		X
26	Gore Matraka/ <i>El rorricano</i> (1998)		rítmica, armónica, melódica	melódica	polifonía	X
27	Gallina Negra/ <i>La media calandria</i> (1999)		tímblica			X
28	Gallina Negra/ <i>La tortuga</i> (1999)	motívica	rítmica	melódica	homofonía	X
	2000					
29	Lila Downs/ <i>Arenita azul</i> (2000)	rítmica	rítmica			
30	Lino y Tano/ <i>Flor de capomo</i> (2000)	melódica				X
31	Na'rimbo/ <i>La sandunga</i> (2000)	rítmica	armónica, melódica, rítmica	melódica	heterofonía	
32	Roberto González/ <i>Malintzin</i> (2000)	armónica				X
33	Sac Tzevul/ <i>Son zinacanteco</i> (2000)	rítmica		rítmica	homofonía	X
34	Xamoneta/ <i>Jungua Axu</i> (2000)		armónica	tímblica		X
35	Zazhil/ <i>Danza chontal</i> (2000)	rítmica	rítmica	rítmica, melódica		
36	Zazhil/ <i>Peteneras</i> (2000)	rítmica, armónica	armónica, melódica, rítmica	rítmica, tímblica	homofonía	X
37	Zazhil/ <i>Cucurricucú</i> (2000)	rítmica	rítmica, armónica	melódica rítmica		X
38	Astillero/ <i>Trapiche</i> (2001)	armónica		rítmica, armónica		

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
39	Botellita de Jerez/ <i>La valona de la conquista</i> (2001)	rítmica, melódica	tímbrica	rítmica, melódica		X
40	Botellita de Jerez/ <i>El Charro Carroll</i> (2001)			rítmica, tímbrica		X
41	Enrique Nery/ <i>Paliacate</i> (2001)			rítmica, tímbrica		X
42	Gallina Negra/ <i>Son guerrerense</i> (2001)			rítmica, melódica		
43	Lila Downs/ <i>El feo</i> (2001)		armónica	rítmica, melódica		
44	Lila Downs/ <i>La Martiniana</i> (2001)			melódica, armónica		X
45	Real de Catorce/ <i>Mi piel</i> (2002)	melódica	rítmica	melódica, rítmica	polifonía	X
46	Sonaranda/ <i>El toro</i> (2002)		melódica	melódica, rítmica		
47	Sonaranda/ <i>La petenera</i> (2002)	rítmica	melódica, armónica	rítmica		
48	Café Tacuba/ <i>Qué pasará</i> (2003)		rítmica	rítmica, tímbrica		X
49	Eugenia León/ <i>Color morena la piel</i> (2003)	melódica	armónica	rítmica, melódica		X
50	Eugenia León/ <i>La bruja</i> (2003)		armónica	rítmica		
51	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>De la valona al rap</i> (2004)	rítmica		rítmica		
52	Lila Downs/ <i>La bamba</i> (2004)	rítmica	melódica	rítmica		X
53	Lila Downs/ <i>La cucaracha</i> (2004)	motívica		motívica, rítmica		X
54	Son de Madera/ <i>Los chiles verdes</i> (2004)			rítmica, melódica	polifonía	X
55	Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe/ <i>Pinotepa</i> (2005)			melódica, rítmica		X
56	Bandula/ <i>La mamá pegalona</i> (2005)			tímbrica, rítmica		X
57	Bandula/ <i>Mar acá mar allá</i> (2005)		rítmica	melódica		X
58	Café Tacuba/ <i>Las flores</i> (2005)			rítmica		X

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
59	Los de Abajo/ <i>Polka pelazón</i> (2005)			rítmica, melódica		
60	Nunduva Yaa/ <i>El mixteco</i> (2005)		rítmica	melódica, armónica		X
61	Nunduva Yaa/ <i>Danza de los negritos</i> (2005)	motívica	rítmica, armónica	melódica	homofonía	X
62	Nunduva Yaa/ <i>Palomo, Oaxacado, Sinfonía</i> (2005)		rítmica	melódica	heterofonía	X
63	Sonaranda de Anastasia/ <i>El coco</i> (2005)	motívica		armónica, rítmica, melódica	polifonía	
64	Susana Harp/ <i>La bailarina</i> (2005)			armónica, rítmica		
65	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>Vengo de tierra adentro</i> (2006)		rítmica, melódica			X
66	Huazteco/ <i>El querreque</i> (2006)	motívica	armónica	melódica, rítmica		X
67	Huazteco/ <i>Giant steps</i> (2006)		rítmica	melódica, rítmica		
68	Huazteco/ <i>La bruja</i> (2006)		armónica	rítmica, melódica		
69	Huazteco/ <i>La pasión</i> (2006)		armónica	melódica, rítmica		X
70	Huazteco/ <i>La petenera</i> (2006)			rítmica, melódica, armónica	homofonía	X
71	Sinalojazz/ <i>El niño perdido</i> (2006)	melódica		armónica		X
72	Sinalojazz/ <i>El sinaloense en Sol menor</i> (2006)		armónica, melódica, rítmica			
73	Son y Tango/ <i>Que brille</i> (2006)		rítmica	tímbrica		X
74	Meigas/ <i>Yutzzin</i> (2007)		tímbrica	rítmica		X
75	Meigas/ <i>La sonrisa del chacal</i> (2007)		tímbrica	rítmica, melódica		X
76	Meigas/ <i>La bruja</i> (2007)		tímbrica	rítmica	homofonía	X
77	Meigas/ <i>Tlachieque Blues</i> (2007)	melódica	melódica	rítmica, tímbrica		X
78	Meigas/ <i>Huaxin Tecatl</i> (2007)			rítmica, tímbrica		X

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
79	Na'rimbo/ <i>La tortuga del arenal</i> (2007)	rítmica	rítmica	melódica	homofonía	
80	Na'rimbo/ <i>La Martiniana</i> (2007)		rítmica	melódica		
81	Na'rimbo/ <i>La madrugada</i> (2007)	rítmica	tímbica, armónica	rítmica, melódica		X
82	Zazhil/ <i>La caballada</i> (2008)		melódica	rítmica	heterofonía	X
83	Zazhil/ <i>La Mediu Xhiga</i> (2008)	melódica	armónica	rítmica	heterofonía	X
	Sin fecha					
84	La Troupe/ <i>Kábula Gandul</i> (s/f)	rítmica	rítmica	armónica		X
85	Mitote Jazz/ <i>La voz del trueno</i> (s/f)		rítmica			X
86	Rodrigo González/ <i>Tiempo de híbridos</i> (s/f)			rítmica		
87	Rodrigo González/ <i>Huapanguero</i> (s/f)		rítmica	armónica		X
88	Silvia Abalos/ <i>El coco</i> (s/f)	motívica	armónica, rítmica, melódica			X
89	Son de Barro/ <i>La gallina</i> (s/f)			rítmica, melódica		
90	Son de Barro/ <i>Los pollos</i> (s/f)			rítmica		X

TABLA 4

Núm.	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
	1960						
1	Hilario y Micky/ <i>La Adelita</i> (1967)	X			X		
2	Hilario y Micky/ <i>La cucaracha</i> (1967)	X				X	
3	Hilario y Micky/ <i>La malagueña</i> (1967)	X			X		
	1980						
4	Cristal/ <i>Ruapango</i> (1980)	X		X			
5	La Nopalera/ <i>La rabia dominio público</i> (1980)		X	X			
6	Isla/ <i>Equis</i> (1981)				X		
7	Tribu/ <i>Corrido mazateco</i> (1984)	X		X			
8	Aleación 0.720/ <i>Templo Mayor</i> (1987)	X			X		
9	Aleación 0.720/ <i>Campana de silencio</i> (1987)	X			X		
10	Aleación 0.720/ <i>Para estos tiempos tan ciertos</i> (1987)	X				X	
11	Aleación 0.720/ <i>Danzante</i> (1987)	X			X		
12	Tribu/ <i>Arañas y moluscos</i> (1984)	X				X	
13	Tribu/ <i>Ranas de San Joaquín</i> (1987)	X			X		
14	Zazhil/ <i>Zamba Chucha</i> (1988)	X		X			
15	Zazhil/ <i>Tiempo de híbridos</i> (1988)	X		X			
	1990						
16	Caifanes/ <i>Mariquita</i> (1992)	X			X		
17	El Duetto/ <i>El cascabel</i> (1992)	X				X	
18	El Duetto/ <i>Las alazanas</i> (1992)	X			X		
19	Parceiro/ <i>T' amuis Ata' tani</i> (1995)	X			X		

Núm.	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
20	Parceiro/ <i>Male Severiana</i> (1995)		X			X	
21	Parceiro/ <i>El cascabel</i> (1995)		X			X	
22	Banda Elástica/ <i>Tzinacanoztoc</i> (1996)		X		X		
23	Mono Blanco/ <i>Malhaya</i> (1997)	X				X	
24	Gore Matraka/ <i>El colás</i> (1998)		X			X	X
25	Gore Matraka/ <i>El toro Zacamandú</i> (1998)		X		X		
26	Gore Matraka/ <i>El rorricano</i> (1998)		X			X	X
27	Gallina Negra/ <i>La media calandria</i> (1999)				X	X	
28	Gallina Negra/ <i>La tortuga</i> (1999)				X	X	
	2000						
29	Lila Downs/ <i>Arenita azul</i> (2000)				X	X	
30	Lino y Tano/ <i>Flor de capomo</i> (2000)	X				X	
31	Na'rimbo/ <i>La sandunga</i> (2000)		X				X
32	Roberto González/ <i>Malintzin</i> (2000)		X			X	
33	Sac Tzevul/ <i>Son zinacanteco</i> (2000)				X	X	
34	Xamoneta/ <i>Jungua Axu</i> (2000)				X	X	
35	Zazhil/ <i>Danza chontal</i> (2000)	X				X	
36	Zazhil/ <i>Peteneras</i> (2000)	X					X
37	Zazhil/ <i>Cucurrucucú</i> (2000)	X	X				X
38	Astillero/ <i>Trapiche</i> (2001)		X			X	
39	Botellita de Jerez/ <i>La valona de la conquista</i> (2001)		X				X
40	Botellita de Jerez/ <i>El Charro Canroll</i> (2001)		X		X		
41	Enrique Nery/ <i>Paliacate</i> (2001)		X			X	

Núm.	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
42	Gallina Negra/ <i>Son guerrerense</i> (2001)			X	X		
43	Lila Downs/ <i>El feo</i> (2001)			X		X	
44	Lila Downs/ <i>La Martiniana</i> (2001)			X	X		
45	Real de Catorce/ <i>Mi piel</i> (2002)		X				X
46	Sonaranda/ <i>El toro</i> (2002)	X				X	
47	Sonaranda/ <i>La petenera</i> (2002)	X				X	
48	Café Tacuba/ <i>Qué pasará</i> (2003)		X			X	
49	Eugenia León/ <i>Color morena la piel</i> (2003)			X		X	
50	Eugenia León/ <i>La bruja</i> (2003)			X		X	
51	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>De la valona al rap</i> (2004)	X				X	
52	Lila Downs/ <i>La bamba</i> (2004)			X		X	
53	Lila Downs/ <i>La cucaracha</i> (2004)		X	X			X
54	Son de Madera/ <i>Los chiles verdes</i> (2004)	X				X	
55	Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe/ <i>Pinotepa</i> (2005)	X				X	
56	Bandula/ <i>La mamá pegalona</i> (2005)			X		X	
57	Bandula/ <i>Mar acá mar allá</i> (2005)			X		X	
58	Café Tacuba/ <i>Las flores</i> (2005)		X			X	
59	Los de Abajo/ <i>Polka pelazón</i> (2005)		X			X	
60	Nunduva Yaa/ <i>El mixteco</i> (2005)		X			X	
61	Nunduva Yaa/ <i>Danza de los negritos</i> (2005)		X				X
62	Nunduva Yaa/ <i>Palomo, Oaxacado, Sinfonía</i> (2005)		X			X	
63	Sonaranda de Anastasia/ <i>El coco</i> (2005)	X				X	
64	Susana Harp/ <i>La bailarina</i> (2005)	X				X	

Núm.	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
65	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>Vengo de tierra adentro</i> (2006)	X				X	
66	Huazzteco/ <i>El querreque</i> (2006)		X			X	
67	Huazzteco/ <i>Giant steps</i> (2006)		X			X	
68	Huazzteco/ <i>La bruja</i> (2006)		X			X	
69	Huazzteco/ <i>La pasión</i> (2006)		X				X
70	Huazteco/ <i>La petenera</i> (2006)		X				X
71	Sinalojazz/ <i>El niño perdido</i> (2006)					X	
72	Sinalojazz/ <i>El sinaloense en Sol menor</i> (2006)					X	
73	Son y Tanguero/ <i>Que brille</i> (2006)	X			X		
74	Meigas/ <i>Yutzzin</i> (2007)			X	X		
75	Meigas/ <i>La sonrisa del chacal</i> (2007)			X		X	
76	Meigas/ <i>La bruja</i> (2007)			X		X	
77	Meigas/ <i>Tlachie Blues</i> (2007)			X		X	
78	Meigas/ <i>Huaxin Tecatl</i> (2007)			X		X	
79	Na'rimbo/ <i>La tortuga del arenal</i> (2007)		X			X	
80	Na'rimbo/ <i>La Martiniana</i> (2007)		X			X	
81	Na'rimbo/ <i>La madrugada</i> (2007)		X				X
82	Zazhil/ <i>La caballada</i> (2008)	X				X	
83	Zazhil/ <i>La Mediu Xhiga</i> (2008)	X				X	
	Sin fecha						
84	La Troupe/ <i>Kábula Gandul</i> (s/f)			X		X	
85	Mitote Jazz/ <i>La voz del trueno</i> (s/f)		X		X		
86	Rodrigo González/ <i>Tiempo de híbridos</i> (s/f)		X		X		

Núm.	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
87	Rodrigo González/ <i>Huapanguero</i> (s/f)		X			X	
88	Silvia Abalos/ <i>El coco</i> (s/f)			X			X
89	Son de Barro/ <i>La gallina</i> (s/f)	X			X		
90	Son de Barro/ <i>Los pollos</i> (s/f)	X			X		

IV. ANÁLISIS MUSICAL⁹²

El objetivo de esta parte de la investigación es identificar y comprender, de la manera más amplia posible, las características musicales que están presentes en la vertiente de fusión a partir de un corpus de trabajo. Si bien existen varios métodos de análisis (schenkeriano, fenomenológico, psicológico, semiótico, hermenéutico, de Allen Forte, etcétera), decidí comenzar esta aproximación mediante el análisis formal, estructural, temático y armónico, principalmente (con sus combinaciones y funciones), ya que no puede prescindirse de estos aspectos en el análisis de una obra o composición, sobre todo en una fase inicial.

Este método me permitió organizar, en forma sencilla y estructurada, las partes de las piezas y cómo se agrupaban, con la finalidad de conocer las relaciones establecidas entre los distintos elementos musicales que las conforman: melodía, forma, timbre, armonía, textura, etcétera. Sin embargo, es importante señalar que no existe ningún sistema de análisis que “agote” las posibilidades de una obra o pieza, o que se considere el único válido, ya que al ser la música un sistema de comunicación susceptible de ser estudiado desde diferentes perspectivas (a través de la percepción, los contextos histórico y social, o desde la teoría musical), siempre es un fenómeno artístico cambiante. Así, para ofrecer una interpretación más completa de cualquier estilo musical, es necesario recurrir a otras áreas del conocimiento

⁹² Cabe señalar que en el cuerpo del texto, cuando hablo de notas y de tonalidades las consignaré con las sílabas Do, Re, Mi, etcétera, a diferencia de los acordes y enlaces armónicos, a los cuales me referiré mediante el uso del cifrado de jazz: Dm^7_{5b} - G^7 - Cm^7 . Asimismo, cuando mencione los grados de una escala, éstos serán representados con números romanos: I-IV-V. Aclaro que todas las transcripciones (ejemplos musicales) fueron creadas a partir de las notas reales, es decir, en tono de concierto, sin importar que el instrumento estudiado tenga la característica de ser transpositor, como la trompeta o el saxofón.

(por ejemplo a la historia, la sociología, la estética, etcétera) con la finalidad de comparar y relacionar los datos.

Cualquier tipo de análisis no es un fin en sí mismo, sino una herramienta para acercarse a la obra. En este caso, y como ya lo señalé, debido a que en su gran mayoría la música popular urbana no se define como obra a partir de la notación, sino por sus prácticas compositivas y performativas, el análisis se basó en el fenómeno sonoro en sí mismo, es decir, en las grabaciones mediante una escucha analítica. Es claro que en ella está mi interpretación y mi percepción de un proceso creativo, y que además dejo sus conclusiones en “estatus autónomo provisional”, ya que estoy consciente de que el análisis no necesariamente se limita al estudio de sus elementos constitutivos, sin tomar en cuenta otros aspectos.

Hilario y Micky, *Jazzteca*, 1967

La Adelita. En esta versión del corrido ampliamente difundido durante el movimiento revolucionario en México, no se utilizan los instrumentos musicales acostumbrados en dicho género, como son la guitarra séptima, la armónica o la vihuela, sino que se recrea con una dotación instrumental propia del jazz: contrabajo, piano, batería, trompeta, trombón y saxofón. La pieza está en la tonalidad de Mi bemol mayor y en un compás de 4/4. Como parte de la introducción, los metales comienzan con una melodía en anacrusa, empleando un intervalo de cuarta (Sol-Do) y la octava de la nota Sol, parafraseando el inicio de la melodía “original”,⁹³ también apoyada por el piano con acordes de séptima con quinta bemol.



Continúa la introducción y los metales retoman la primera frase del tema “A” de *La Adelita*, pero modificándola por aumentación:

⁹³ Cuando uso el término “original” me refiero a una versión que es interpretada por músicos tradicionales como resultado de un largo proceso histórico y cultural, y no como una versión que implica origen o procedencia.



Posteriormente el piano continúa tocando arpeggios del acorde de Mi^b pero jugando durante dos compases con la quinta disminuida y con la quinta aumentada, para iniciar una especie de marcha militar acentuada con la tarola de la batería, y dar paso al ritmo de jazz, en el que se toca la segunda parte del tema “B”. En el aspecto armónico este arreglo no se desarrolla exclusivamente con los grados I y V de la tonalidad mayor, sino que le agregan un IV grado menor como anticipación al V grado, ligándola con la progresión $VI^m7-II^m7-V^7$, y queda de la siguiente manera: $Eb^{7M}-Fm^7-Bb^{75+}-Eb^{7M}-Cm^7-Fm^7-Bb^{75+}-Eb^{7M}$ a partir de la cual se genera la improvisación, elemento fundamental en el jazz. En cuanto a la melodía, percibimos que ésta se modifica, pero conserva en todo momento el motivo principal de la original (el acorde de Mi^b en segunda inversión: Si bemol, Mi bemol y Sol natural). Entre cada interpretación del tema con ritmo de jazz hay un interludio que se toca a la mitad de los valores rítmicos (es decir, medido como si fuera un compás de dos cuartos), tocando una nota pedal en el bajo (Si bemol, aunque la armonía cambia del I al V grado), donde nuevamente una frase de la melodía original es retomada pero con modificaciones.



A partir de la repetición motivica del tema principal se establece un diálogo entre la melodía original y las variaciones que desarrollan los intérpretes. Por su parte, al estar el ritmo sujeto al *swing* del jazz⁹⁴ es evidente la transformación rítmica que recibe la pieza, pues originalmente es un corrido. Asimismo, los músicos juegan constantemente con el pulso al variar la velocidad, pero siempre usando el valor de negra igual a negra. Sin duda alguna, el aspecto rítmico sobresale en el arreglo, ya que desde la rítmica del jazz

⁹⁴ El término “*swing*” tiene un doble significado: se refiere a un estilo del jazz de la década de 1930, o bien, a una “sensación” de cohesión rítmica al interpretar una serie de tresillos, enfatizando los tiempos dos y cuatro de un compás de 4/4.

(uso de un compás de 4/4, con su clara acentuación en los tiempos dos y cuatro) se recrean otros ambientes que hacen referencia al contexto histórico y a la versión original, como es el caso de la marcha militar. El arreglo de *La Adelita* está elaborado a partir de modificaciones de carácter armónico, melódico y rítmico, y debido a que no están presentes los instrumentos que se usan normalmente en los corridos de la Revolución ya señalados, el aspecto tímbrico adquiere importancia en el proceso de fusión, pues los instrumentos musicales clásicos del jazz le dan un color peculiar a la pieza.

La cucaracha. Al ser parte del mismo material fonográfico del dúo Hilario y Micky, *La cucaracha* es interpretada a partir del *swing* del jazz con los instrumentos musicales empleados normalmente en el medio jazzístico: piano, batería, contrabajo, metales (trompeta, saxofón y trombón), y en este caso la voz. Dado que no se utiliza ningún instrumento musical de los que se acostumbra en las canciones y los corridos de la Revolución, el timbre sobresale en el proceso de fusión, pues se conservan rasgos que distinguen a la composición pero con el sonido emitido por los instrumentos mencionados. La pieza está en la tonalidad de Fa mayor y en un compás de 4/4; comienza con una introducción de ocho compases en la cual, sobre el acorde de F^{7M} y con el ritmo de jazz acentuado por los contratiempos de la batería, la voz canta un pequeño motivo empezando por la tercera del acorde. Posteriormente cantará el motivo original de *La cucaracha* que, como se recordará, está formado por las tres primeras notas de un acorde mayor en segunda inversión. Al terminar la introducción, el tema principal de la pieza se interpreta con la voz modificándolo ligeramente, pues modula a A^{7M} y sin llegar a la tercera del acorde. Este tema se canta sobre los acordes A^{7M} y C^7_{5b} generando una disonancia entre el La natural de la voz y el Si bemol del acorde C^7_{5b} :



La armonía regresa a un V^7_{5b} moviéndolo un tono hacia abajo (Bb^7_{5b}), como una preparación al $IIIIm^7$ de F (Am^7). Para repetir el tema “A”, la armonía da un pequeño descanso tonal al tocar $Am - Ab^7$ (acorde de paso) Gm^7

sin resolver a la tónica, sino que vuelve al acorde de V^7_{5b} para ligarlo a la progresión $IIm^7 - V^7 - I$. Si bien esta versión retoma los grados $I - V^7$ de la original, el duo Hilario y Micky le agregan $I^{7M} - V^7_{5b}$. Se repite la misma estructura armónica del tema “A” o principal, donde se recrea la melodía, modulando al tono principal e intercambiando el V grado por un V^{7}_{5b} , en el que se emplea una repetición y desarrollo motivico. Las modulaciones juegan un papel importante en el arreglo musical porque le dan mayores elementos significativos al proceso de fusión. Por su parte, la voz le otorga originalidad al arreglo, pues emplea el estilo *scat* (improvisación vocal a base de sílabas, palabras poco comunes, onomatopeyas, etcétera). Además, los metales apoyan las notas importantes de los diferentes acordes (sobre todo las notas añadidas que le dan la sonoridad especial a la armonía). En cuanto al aspecto rítmico, éste se recrea dentro de un compás de cuatro cuartos donde se acentúan el tiempo dos y el cuatro, rasgo propio del *swing* del jazz.

La malagueña. Perteneciente al género del son huasteco (en este caso desde la perspectiva del huapango urbanizado con su rasgueo muy particular), esta versión es interpretada con los instrumentos clásicos del jazz y deja fuera la acostumbrada dotación tradicional: el violín, la jarana huasteca y la quinta huapanguera, o bien, con mariachi (cuando se interpreta desde una perspectiva urbana).⁹⁵ *La malagueña* se recrea aquí desde el género del jazz, donde destaca el uso de armonías con extensiones (7^a , 9^a , etcétera), tanto en el piano como en los acordes que forman los instrumentos de aliento al sonar simultáneamente. El arreglo está en la tonalidad de La menor, y una primera característica por destacar es el uso de un compás de 7/4 al principio de la pieza:



La sección de metales presenta el tema en octavas, haciendo una adaptación rítmica-melódica para que cuadre con el compás de siete cuartos.

⁹⁵ Sobre el huapango urbanizado véase César Hernández Azuara, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003, p. 109.

Posteriormente se establece un compás de 4/4 que acentúa el tiempo dos y el cuatro, propio del *swing*, y se fusiona al mismo tiempo con el tema original de *La malagueña*, con variaciones melódicas formadas por los metales a partir de las notas del acorde con extensiones. En ciertos fragmentos esta melodía genera una especie de heterofonía a partir de las líneas melódicas que se forman con la armonía anteriormente señalada. Por su parte, el ritmo ha sido modificado, ya que el son huasteco generalmente se toca en 6/8 y aquí se retoman compases de 7/4 y 4/4. En cuanto a la armonía sobresale el uso de acordes con extensiones, y cuando son acordes de dominante añaden la quinta aumentada como una forma de separar las frases musicales. Al no utilizar instrumentos tradicionales se genera un timbre especial en la pieza. Uno de los elementos que permiten reconocer el huapango original es la melodía que está presente, aunque con variaciones que se realizan a partir del movimiento armónico.

Cristal, 1980

Ruapango. En esta pieza, el grupo Cristal recrea un huapango usando una de las muchas variantes del rasgueo acostumbrado en el son huasteco urbanizado, es decir, no emplea los rasgueos propios del son huasteco, sino los que utilizan los intérpretes del huapango urbano, como es el caso de los músicos acompañantes de Miguel Aceves Mejía.

No hay referencia a alguna pieza tradicional en especial, sino que se trata de una composición basada en el ritmo de un huapango urbano mezclado con ritmo de jazz latino. La pieza está en la tonalidad de Do mayor y en un

compás de 6/8, marcado por el rasgueo de la guitarra y los bajos del piano. La introducción está a cargo de la guitarra y del piano, que establecen el ritmo y el compás. En el tercer compás entra el tema “A” tocado con la flauta a partir de los acordes C - B^{b7M} - Gm¹¹ - C. El timbre de la guitarra nos remite al sonido original del huapango y, por su parte, el piano, el *steel drum* y la flauta hacen una amalgama interesante de melodías y ritmos que también recrean una especie de jazz latino. Un elemento que sobresale es la combinación rítmica que hay en el puente que enlaza las dos frases del tema “B” (tocado éste en un compás de 6/8), consistente en una figura rítmica en 7/4 repartidos en grupos de cuatro y tres. Posteriormente, la guitarra realiza una improvisación en un compás de 6/8 a partir del acompañamiento que interpreta el piano, mismo que se basa en la acentuación de los tiempos fuertes de dicho compás:



Después de este solo, el piano y la guitarra producen diferentes acentuaciones, sugiriendo el zapateo de algunos danzantes. En el momento en que entran la percusión (*caxixis* según el fonograma), el piano y el bajo, se escucha un ritmo sincopado típico del jazz latino, donde el *steel drum* improvisará teniendo de fondo la armonía de Dm⁷ con un cambio armónico a Em⁷. En esta parte el compás cambia a 4/4 y se retoma la improvisación como elemento central. Posteriormente hay un regreso a la tonalidad de Do mayor y toca el turno de improvisar a la flauta a partir del esquema armónico C- B^{b7M}. La pieza termina con el mismo ritmo de la improvisación de la flauta en el acorde de tónica, después de una variación armónica que regresa nuevamente a la tonalidad de Do mayor.

La Nopalera, *La rabia dominio público*, 1980

La rabia dominio público. El grupo La Nopalera estuvo formado por músicos que en la actualidad se dedican al jazz, a la composición de canto urbano

y a la investigación, entre ellos Gerardo Bátiz, Arturo Chamorro, Arturo Cipriano y Marcial Alejandro, por mencionar sólo a algunos. Estos artistas ejercieron una gran influencia sobre el movimiento de la Nueva Canción, y en este fonograma, además de interpretar piezas propias y de otros autores como Rubén Blades, Luis Enrique Mejía Godoy y Chico Buarque, incluyen un tema proveniente de la tradición del Son calentano, el cual se interpreta con instrumentos originarios de diferentes géneros musicales: por una parte identificamos el uso del violín, la guitarra y la tamborita, que se fusionan con diversas percusiones, el piano y el bajo eléctrico. En la sección “A” el Son es interpretado básicamente de manera tradicional, con su rasgueo característico en un compás sesquiáltero (combinación de 6/8 y 3/4), mientras que en la sección “B” (cuando la melodía pasa a modo menor) se produce un cambio de timbre al escucharse la melodía que antes tocaba el violín, interpretada ahora por el piano y el bajo. Este proceso sirve de puente para iniciar una improvisación rítmica donde participan diversas percusiones (tumbadoras, bombo, triángulo, claves), la flauta y la voz en un ritmo parecido a la conga en 4/4. Por este motivo, el aspecto rítmico juega un papel importante en el desarrollo de la pieza.

Isla, 1981

Equis. El grupo Isla fue uno de los pioneros del jazz latino en México. En esta pieza recrean lo que podría ser la ejecución de una banda de alientos oaxaqueña, con arreglo de mambo e improvisación jazzística. La introducción comienza con un acorde formado a partir de la superposición, en arpeggio, de intervalos de cuarta, interpretado por los metales, para después establecer el ritmo característico del mambo con las congas, los timbales y los bongós (incluida la cuenta del uno al ocho característica de Dámaso Pérez Prado). El modo mayor o menor de la pieza no está claramente definido a causa del uso de cuartas diatónicas, pues comienza en el tono de D_{sus}^4 , en un compás de 4/4. En la sección “A” el desarrollo de la melodía está a cargo de los metales, que utilizan diferentes intervalos como la segunda menor descendente, quinta justa ascendente y segunda mayor descendente para continuar sin una modalidad definida, apoyados por el bajo que exclusivamente toca la tónica, quinta y octava, es decir, sin precisar tampoco la modalidad.



Después de la presentación de la melodía, los metales tocan las siguientes notas largas: La, Fa sostenido, Sol sostenido, para dar paso a la sección “B”, en la que se recrea el estilo de una música de banda en un compás de 2/4, contrastando con el ritmo de mambo que se toca posteriormente en un compás de 4/4. El ritmo se acentúa con un instrumento parecido a una redova y la armonía es apoyada con los instrumentos de aliento. Por su parte, la melodía, factor importante en el proceso de fusión, está estructurada a partir de intervalos de cuarta, los cuales fueron presentados desde la introducción. En el puente se escucha una improvisación a partir de lo que parece ser un silbido, caracterizado por sonidos indeterminados en la primera parte y después una improvisación con alturas más definidas, que recuerdan el tema “B”, así como el uso de glissandos. En la coda se retoma el intervalo del inicio (cuartas ascendentes), y las dos voces que cantan simultáneamente dicho intervalo se van desplazando cromáticamente. Sobre el compás de 2/4 se escuchan tresillos de negra acentuados con los metales y una percusión. Al final podemos escuchar una improvisación de timbal que termina con la cadencia V - I, jugando con una melodía y un ritmo muy popular entre la población mexicana, tocada por el bajo y los metales:



Tribu, *Música popular mexicana contemporánea*, 1984

Corrido mazateco. El grupo Tribu fue uno de los pioneros de la corriente llamada “etno-rock”, creada en la década de los ochenta por músicos como Jorge Reyes, Luis Pérez y Antonio Zepeda, entre otros. Tribu recrea varios elementos musicales dentro de una misma pieza para generar su material

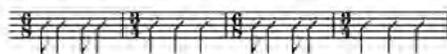
de fusión. En el *Corrido mazateco* el grupo comienza con un juego de voces con intervalos de sexta, aludiendo a los corridos tradicionales. No hay instrumentos musicales en esta parte, pero el canto se ubica dentro de la tonalidad de Sol mayor. Después de un claro final de la introducción comienza la sección “A”, en la que se escucha la influencia del rock en un compás de 4/4, acentuando el tercer tiempo. Están presentes el teclado, el bajo eléctrico, la batería y la flauta, y al iniciar la letra con el acompañamiento de dichos instrumentos cambian al modo menor. Un rasgo importante de fusión consiste en que, aunque la música cambia constantemente de ritmo, como si fuera propiamente un popurrí, el texto de la pieza sigue narrando una historia (a semejanza de los corridos) donde se habla acerca de cierta comunidad mazateca que fue desplazada debido a la construcción de algunas presas (Miguel Alemán y Cerro de Oro), quedando inundadas sus tierras. La presencia del Son cubano (sección “B”) se evidencia mediante el uso de una “cáscara” (patrón rítmico utilizado en dicho género) en el timbal y las claves, lo cual sirve como puente entre la parte “A” con influencia del rock y la sección “C”, donde se concluye la narración (a manera de despedida), la cual indica que la historia se repite actualmente debido a la explotación y la migración de las comunidades mazatecas. Este es un buen ejemplo de cómo el texto juega un papel central en el proceso de fusión.

Aleación 0.720, 1987

Templo Mayor. Esta es una pieza donde se fusionan una danza indígena con el rock progresivo, predominando la amalgama rítmica. La composición está hecha en la tonalidad de La bemol menor con un compás de 6/8 en combinación con 3/4 (sesquiáltero). Casi toda la pieza se desenvuelve sobre los acordes de $A^{b}m^9$ y E^9 , abarcando dos compases por acorde. La introducción está diseñada sobre un esquema rítmico basado en dicho compás de 6/8, en el que a partir de un redoble se establece un ritmo con la batería (entre los platillos y el bombo), haciendo la siguiente figura rítmica:



Este esquema se fusiona con el sonido de un tambor tarahumara que aparece tocando una figura rítmica como base, a partir de la cual hace variaciones que crean una birritmia entre ambos instrumentos.



Sobre esta base o soporte rítmico se escucha el sonido de sonajas, vainas y trompetas de barro, así como el uso de gritos con la finalidad de sugerir el ambiente ceremonial en el que se interpreta la danza indígena. Se escucha una improvisación con las ocarinas y las trompetas de barro, y sobre este juego melódico se incorporan el piano y el bajo con una melodía en ostinato (frase o motivo del bajo que se repite constantemente).

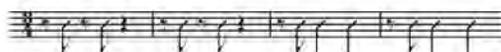


Después de la introducción, el violín y la guitarra tocan el tema principal en intervalos de octavas, claramente definido en secciones “A” y “B” de 16 y 12 compases respectivamente, utilizando el esquema rítmico-armónico señalado anteriormente. La guitarra acústica improvisa sobre la armonía mencionada ($A^{b m}$ y E^9). Se retoma el tema principal con sus dos variaciones melódicas y se hace un descanso en el ritmo vertiginoso, quedando el piano solo. Se regresa nuevamente al ritmo en 6/8 y las ocarinas, las trompetas de barro, el violín, la guitarra, el piano y la flauta tocan varias melodías mezclándose en una improvisación colectiva. Otro elemento que sobresale es el uso de la guitarra huapanguera, fundamentalmente como instrumento melódico que apoya en algunas partes al tema principal. A partir de una repetición constante del compás de 6/8 alternado con acentuaciones en 3/4, se realiza una fusión entre los instrumentos tradicionales y los empleados en el rock, que crea sonidos y ritmos diferentes. El timbre que se genera al usar instrumentos acústicos y eléctricos es una característica importante en la síntesis que logra el grupo entre estos dos géneros musicales.

Campana de silencio. Esta pieza sugiere o propone una atmósfera indígena con sonoridades propias del rock progresivo a partir de los timbres de los instrumentos utilizados. La pieza está en la tonalidad de Fa sostenido mayor y utiliza un compás de 3/4. En el arreglo se emplean huesos de fraile, sonajas, tambores y la quinta huapanguera como instrumentos tradicionales, por otra parte, sobresale el uso del violín y la guitarra sexta, que a pesar de ser instrumentos propios de la música tradicional, su tratamiento melódico en esta pieza permite que se integren a los instrumentos que, junto a la batería y el bajo eléctrico, son empleados normalmente en el rock progresivo. La introducción se inicia con la siguiente idea musical tocada por la guitarra.



A partir de dicha melodía (con algunas modulaciones al relativo menor) se van incorporando las percusiones indígenas (sobre todo, los huesos de fraile) para establecer el siguiente patrón rítmico:



De manera gradual se incorporan los instrumentos del rock progresivo: el violín, la guitarra y la batería. Después de algunas variaciones armónicas (con el uso del grado IV) aparece nuevamente el acorde de F# con arpeggios tocados por la guitarra. Por su parte, la guitarra huapanguera toca una nota pedal sobre Fa sostenido, haciendo al mismo tiempo diferentes melodías, mismas que apoyan y sustituyen por momentos al bajo. El siguiente ejemplo muestra parte de dichas variaciones melódicas de la guitarra huapanguera:



Las percusiones realizan diferentes acentuaciones rítmicas sobre las variaciones melódicas y armónicas. Al acelerar ligeramente el tiempo (siempre en 3/4) la batería se incorpora para darle mayor presencia al rock y cobijar la improvisación del violín.



Al mismo tiempo se mantiene la nota pedal tocada por el bajo y la quinta huapanguera. Al final, sobre la nota pedal aparece la voz haciendo sonidos largos con las notas La sostenido, Sol sostenido, Si, y La sostenido, para terminar en el acorde de tónica.

Para estos tiempos tan ciertos. Esta pieza se basa en la estructura de un Son huasteco fusionado con un ritmo de rock, donde el uso de la guitarra huapanguera recrea la sonoridad tradicional. Esta composición es la única pista del disco en la que se utiliza el canto. Se advierte el uso del violín como un instrumento pivote que, además de tocar los giros melódicos propios del Son huasteco, incorpora melodías diferentes. La batería y la flauta refuerzan las ideas musicales del violín generando una amalgama rítmica-melódica. La pieza inicia en la tonalidad de Sol mayor con los grados que se usan comúnmente en el Son huasteco (I - IV - V) y en un compás de 6/8 con algunas acentuaciones en 3/4. Se basan en una de las variantes rítmicas que se acostumbra en el estilo del huapango “urbanizado”:

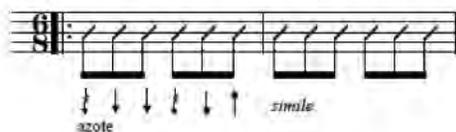


Dicho rasgueo se combina con otras variaciones que en su resultado final suenan a rock, sobre todo por la acentuación del cuarto octavo del compás:



En el aspecto armónico, si bien empiezan con la cadencia antes señalada (con el uso de acordes de tríadas), la guitarra empieza a sugerir nuevos acordes al agregar la novena mayor en los acordes de V^7 (D^7_9) y el uso del acorde G^6 . Otra característica importante de la armonía es el cambio al segundo grado,

es decir, Am, en vez de regresar al acorde de tónica, aunque sí regresa al acorde de D⁹, como quinto grado de Sol mayor. A su vez, escuchamos el uso de la cadencia rota al hacer un movimiento del V grado al VI^m con novena mayor (D⁷-Em⁹) para enlazarse al acorde Dm⁷. La pieza cambia de modo al establecer la tonalidad de M^m jugando con los acordes de C^{7M} y Bm⁷. Posteriormente se establece un patrón armónico sobre el cual improvisa el violín (Em⁷ y Dm⁷), acompañado con un rasgueo basado en el huapango urbano. Los músicos realizan un *stop time* (silencio o pausa de todos los instrumentos al mismo tiempo) y regresan a la tonalidad de Sol mayor. El violín toca ahora notas largas en contraposición a la práctica general del violín huasteco. En la coda, el grupo recrea ahora una atmósfera rural y regresan a uno de los rasgueos tradicionales del Son huasteco.



Emplean acordes de tríada a partir de los grados I - IV - V, adquiriendo importancia la sonoridad de la guitarra quinta huapanguera. Por su parte, el violín improvisa con los giros melódicos característicos del Son huasteco. Aparece el sonido de campanas de iglesia, que sugiere alguna festividad religiosa, enriqueciendo el aspecto tímbrico. La voz es interpretada sin falsete, utilizando notas largas en los finales y jugando con un timbre “rasposo” que recuerda al canto nuevo y al rock. El texto cuenta una historia urbana insertada en un género musical rural, pues narra que la falta de paz y de tranquilidad en las grandes ciudades se debe a que no se toman en cuenta las necesidades de la gente. La historia señala que esto sólo se podrá cambiar si no se pierde la memoria histórica, y que hay que enterrar las injusticias, representadas en esta narración por los cuerpos policíacos.

Danzante. En esta pieza el grupo fusiona el rock progresivo con la música de una danza indígena como herramientas para crear una fusión musical (al ser una composición propia, no se pudo relacionar esta danza con una pieza de alguna región específica). El arreglo comienza con notas de la escala de La menor (centro tonal) al unísono entre el bajo, el violín y la guitarra, acompañados por la batería, para después establecer la tonalidad homóni-

mo: La mayor en un compás de 6/8, pasando en algunos momentos por un compás de 4/4. La melodía inicia con un juego melódico entre el violín, la guitarra y una ocarina o flauta. Una primera característica del proceso de fusión es que tanto el violín como la guitarra juegan papeles de instrumentos pivote, es decir, hacen uso tanto de la música tradicional como de la música urbana, ello ejemplificado con la interpretación de intervalos de terceras en el violín como un recurso típico de la música tradicional mexicana. La sección rítmica (el bajo y la batería) acentúan el ritmo de un Son y de rock: en algunos momentos el bajo recrea los “bajeos” que se utilizan en el Son mexicano, y en otras ocasiones apoya la rítmica del bombo de la batería para darle mayor presencia al rock:



Por su parte, la guitarra adopta mánicos (rasgueos) de Son huasteco o arribeño:

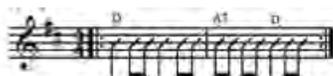


A los acordes se agregan, en determinados casos, la novena mayor adoptando el uso de escalas blues. La pieza se desarrolla sobre los acordes de A y D, adquiriendo importancia la armonía de la guitarra, el ritmo de la batería y los giros melódicos del violín que, en algunas ocasiones, juegan entre lo tradicional y lo urbano. En la pieza hay un interludio que cambia a la tonalidad de La menor y en esta parte la armonía oscila entre los acordes $Am^6 - G - Am^6 - D^9$. En dicho interludio, las combinaciones rítmica (en un ritmo rápido en seis octavos), armónica y melódica (uso de terceras, escalas blues y giros usados en el Son) crean la atmósfera adecuada para la fusión entre el rock progresivo y el Son mexicano. Posteriormente, con el ritmo de rock que toca la batería y el acompañamiento del violín con figuras rítmicas identificadas con las que hace el bombo de la batería, la guitarra hace una improvisación sobre los acordes de $Am - D^9$. Enseguida el violín retoma la improvisación utilizando notas blues (quinto grado disminuido

y séptimo grado menor). Sobre dicha estructura e improvisación la pieza termina con un *fade out* (el sonido disminuye de manera gradual).

Tribu, *Cuabtémoc águila solar*, 1987

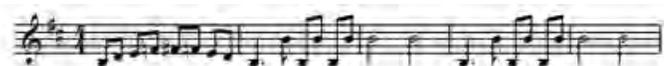
Arañas y moluscos. En esta pieza el grupo utiliza instrumentos de la música mestiza e indígena mexicana, como guitarra colorada, violín, sonajas, caracoles, raspadores y tambores. Estos instrumentos se fusionan con el teclado, la batería y el bajo eléctrico. La pieza se inicia con el rasgueo de una danza nayarita en la tonalidad de Re mayor, en un compás de 4/4 en el que están presentes los instrumentos antes mencionados:



A la danza se le incorporan el zapateo y los violines (tocando notas largas en el desarrollo de la pieza). Después aparece una modificación en el aspecto rítmico establecida por el tambor, que crea una nueva métrica:



Se inicia una improvisación rítmica con instrumentos de origen indígena, se determina un nuevo ritmo y los violines regresan a las melodías anteriores de la danza nayarita. Se tocan caracoles, tambores, sonajas, y entra el teclado (con un timbre de guitarra distorsionada) con un fragmento de la escala blues (caracterizada por el uso del grado V bemol y del VII m) en Si mayor al tiempo que mantiene una nota pedal sobre la nota Si en octavas.



Se incorporan el canto y algunos gritos, generando una melodía a cargo de la voz y del sintetizador, basada en notas del relativo menor: Si menor. La

batería se integra al discurso indígena creando un ambiente tímbrico especial, para después tocar en estilo de rock:



Las acentuaciones rítmicas y los giros melódicos determinan los rasgos más importantes de fusión. Un aspecto que sobresale es el timbre generado por la melodía del teclado doblada con la voz, los gritos, los violines y los caracoles, cobijados con el ritmo de la batería.

Ranas de San Joaquín. Esta pieza representa otro ejemplo de la corriente etno-rock, en la que están presentes características de la música indígena y del rock. En este caso la voz juega un papel importante al recrear en varios momentos aspectos sonoros provenientes de la cosmovisión indígena: rezos, quejidos, lamentos, falsetes, etcétera, que al conjuntarse con la flauta, el tambor y las sonajas consolidan una sonoridad y un contexto indígenas. Después de escuchar variaciones en la voz, el tambor y la batería marcan un ritmo rápido en cuatro cuartos, tocando figuras de cuarto, apoyados por el sonido de la guitarra eléctrica con efecto de distorsión tocando la nota Mi en octavos:



Se incorporan las ocarinas y una segunda guitarra eléctrica distorsionada que, al conjuntarse con la primera, genera otra melodía tocada cada tres compases (de 4/4), en la que el tiempo uno y el tres serán importantes para apoyar el sonido de rock.



Después de un redoble tocado por la batería se escucha una especie de rubato para darle paso a un ritmo definitivo. Mediante un arpeggio del piano y la acentuación del primer tiempo por el bajo, acompañados de un patrón rítmico de la batería, se establece la tonalidad principal: La menor, tocando cuatro compases de La menor y cuatro de Sol mayor.

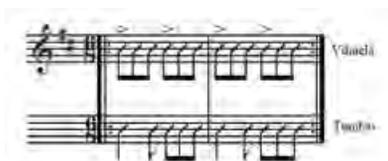
Musical score for Piano, Batería, and Bajo. The Piano part features an arpeggiated melody with chords Am and A7. The Batería part shows a complex rhythmic pattern. The Bajo part provides a steady bass line with accents on the first beat of each measure.

Musical score for Guitar. The top staff shows a melodic line with chords G and G7. The bottom staff shows a bass line with chords G and G7.

A partir de este esquema, la guitarra eléctrica será la conductora del discurso melódico, cobijado con un efecto de distorsión. Se incorpora el texto de la letra que alude a la descripción de las ruinas (“Ranas”) de San Joaquín, antiguo centro religioso y político de los chichimecas, enclavado en la parte suroeste de la Sierra Gorda de Querétaro, que fue fundado en 1622. Después del canto aparece nuevamente la guitarra eléctrica, improvisando con el mismo sonido de distorsión. Al terminar el solo de la guitarra se regresa al pulso original y se retoma el juego vocal del inicio.

Zazhil, *Híbridos*, 1988

Zamba Chucha. El grupo Zazhil está formado por músicos urbanos, quienes después de un trabajo intenso de difusión e investigación de la música tradicional mexicana, fueron de los primeros en incursionar en la vertiente de fusión, teniendo como base de interpretación la música tradicional mexicana. Debido a su interés por mezclar varios géneros y estilos publican el disco LP *Híbridos*, donde empiezan a fusionar elementos de diferentes tradiciones, como es el caso de la *Zamba Chucha*. Esta pieza comienza con una zamba que se toca al estilo del estado de Guerrero, la cual se emplea como saludo y para invitar a bailar a la pareja. El arreglo se interpreta en un ritmo de 6/8 y en la tonalidad de Re mayor. Como parte de la introducción aparecen la vihuela, el güiro y el cajón de tapeo, que establecen un patrón rítmico durante 16 compases. Posteriormente se canta la primera parte del texto durante 32 compases. En la segunda parte del texto se incorporan las tumbadoras –recreando la influencia negra en la región de la Costa Chica–, lo cual da inicio al proceso de fusión.



Una vez finalizado el texto se desarrolla en la pieza una polirritmia de tipo africano sin el acompañamiento de ningún instrumento armónico o melódico, donde participan nuevamente las tumbadoras, el cencerro, las claves, el güiro y la voz.



Bajo esta polirritmia aparece un canto responsorial en el que la voz principal improvisa con pregones. La pieza termina cuando en el último verso del coro se incorporan todas las voces, generando un aumento en la sonoridad y cerrando la melodía en el tiempo fuerte.

Tiempo de híbridos. El grupo Zazhil incluye en su disco una composición de Rodrigo González, músico mexicano fundador del movimiento rock rupestre. Haciendo honor al título de la pieza, el texto de esta canción describe, en un tono humorístico, cómo se imaginaba el autor la vida rural en tiempos de la modernidad o del futurismo, con el uso de la electricidad y con el espacio supersónico, entre otras cosas. El grupo Zazhil retoma esta pieza (proveniente de la tradición del rock), pero le incorpora un estilo de música indígena al utilizar flautas de carrizo y un pequeño tambor, como los que acostumbran los totonacos de Veracruz, así como conchas de tortuga y sonidos de ocarinas. Este es un ejemplo de cómo un grupo, cuya práctica musical en un inicio estuvo orientada hacia la interpretación de la música tradicional mexicana, decide retomar una pieza que forma parte de la tradición del rock y la reelabora. La pieza está en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 4/4. La sección “A” se acompaña con los instrumentos antes mencionados, recreando una atmósfera indígena. Si bien esta ambientación no tiene una métrica definida, la voz establece un pulso claro. En el puente o interludio, la guitarra acústica toca el patrón armónico que creó el compositor en la tonalidad de Re mayor con un rasgueo de blues, pero siguen presentes las sonoridades indígenas, sobre todo la improvisación de la flauta y del esquema rítmico del tambor:



En la sección “B” del texto, éste es acompañado exclusivamente con la guitarra usando el ritmo antes señalado. Más adelante aparece la influencia del rock (definido por la batería), sobre el cual la flauta y el tambor continúan con su recreación de música indígena:

El arreglo finaliza dentro del estilo del rock perfectamente definido, y la flauta de carrizo acompañada del tambor improvisan hasta llegar a un *fade out* en la grabación.

Caifanes, *El silencio*, 1992

Mariquita. El grupo Caifanes (hoy Jaguares, y antes Las Insólitas Imágenes de Aurora) utiliza algunos rasgos de la música tradicional mexicana para incorporarlos como elementos distintivos en sus materiales discográficos. En este caso, el grupo retoma un gusto calentano pero tocado con la dotación instrumental del Son jarocho: requinto (tocado por Alejandro Marcovich) y jarana jarocho (interpretada por Diego Herrera). Estos instrumentos se emplean al lado de la guitarra eléctrica, el teclado y las percusiones. Si bien la pieza está en un compás de seis octavos y se utilizan los grados comúnmente interpretados en la versión tradicional de *La Mariquita*: I y V (en este caso La menor y Mi séptima), las percusiones –parecidas al sonido grave de un cántaro con una base sintetizada, o un cántaro creado con un sintetizador– generan un ambiente tímbrico diferente, sobre todo al crear una estructura rítmica repetitiva sobre la cual se escucha la percusión:

Asimismo, a lo largo de los versos aparece una melodía de duraciones largas tocada con el sintetizador, que al incorporar notas que no pertenecen al acorde amplían su sonoridad en esta versión. Por otra parte, la guitarra eléctrica desarrolla una introducción y un interludio a partir de la melodía

tradicional, pero usando un efecto de distorsión, lo que modifica el timbre en el sonido tradicional:



En algunas partes la voz se acompaña exclusivamente con el requinto jarocho, la percusión sintetizada y las melodías de duraciones largas, haciendo más claro el proceso de fusión tímbrica.

El Duetto, *Mestizo*, 1992

El cascabel. El Duetto está conformado por dos de los pioneros del jazz en México: Miguel Peña y Víctor Ruiz Pasos. En este fonograma retoman una serie de piezas tradicionales y las recrean mediante el lenguaje del jazz a través de la improvisación y las armonías con extensiones, teniendo como dotación la guitarra acústica y el bajo eléctrico. Debido a que no emplean instrumentos propios de la tradición jarocho, el resultado tímbrico es diferente al acostumbrado en estos sones. Al utilizar exclusivamente el bajo eléctrico y la guitarra electroacústica crean una atmósfera distinta del sonido del Son jarocho. Esta versión de *El cascabel* está en la tonalidad de La menor y en un compás de 6/8. El dúo realiza una introducción de ocho compases en la que se escucha un motivo de dos compases (que toca la guitarra) y otros dos compases de respuesta (que toca el bajo), repitiendo ambos esta estructura. Estos motivos retoman notas de la escala de La menor natural y en algunos momentos usan intervalos de cuartas justas (Re - Sol, Mi - La). Posteriormente dan paso a una modificación rítmico-melódica a partir del uso de un compás de 4/4 y a un pulso más lento que el original:

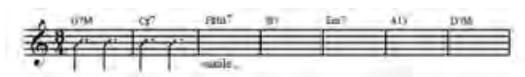


El tema es presentado por la guitarra usando intervallos de tercera, con el acompañamiento de la armonía original (grados I y V) y regresando al compás de 6/8. Después se retoma la variación rítmica-melódica antes señalada, pero desarrollando el tema. Como parte del arreglo se cambia la armonía, anticipando lo que será una improvisación de tipo jazzístico. La variación consiste en sustituir el F de la cadencia original por un acorde de C, con lo que la estructura armónica queda así: Am, G, C y E⁷. Sobre dicha estructura se desarrolla un primer esquema de solos, empezando por la guitarra y alternando con el bajo a partir del esquema rítmico siguiente:



En otra parte de los solos El Duetto juega con los acordes de Am⁷- C- Dm⁷ - E⁷, donde el bajo improvisa con intervallos de quinta a partir de la tónica de dichos acordes, pero usando rasgueos que asemejan los máncos de una jarana. Al finalizar los solos se retoma el tema junto con la introducción del inicio.

Las alazanas. En esta versión, El Duetto utiliza también la guitarra acústica y el bajo eléctrico como dotación instrumental. Usan el compás sesquiáltero en el que se toca tradicionalmente este Son (combinación de 6/8 y 3/4), así como la tonalidad acostumbrada: Sol mayor. Como parte de la introducción, la guitarra interpreta la melodía original (que comúnmente tocan los violines de las agrupaciones que interpretan este estilo), mientras que el bajo acompaña la melodía con la rítmica acostumbrada en estos sones. Al inicio el tema es interpretado lentamente y conforme va transcurriendo se acelera hasta establecer el ritmo y la velocidad característicos de este Son. Después de finalizar el tema hacen una breve modulación a Do mayor para regresar nuevamente a Sol mayor, repitiéndose este recurso armónico. Como un elemento importante de fusión, el bajo usa la nota La como pedal para iniciar una modificación de la armonía: G^{7M} - C⁷ - F#m⁷ - B⁷ - Em⁷ - A11 - D^{7M}, ahora en un compás de 3/4:



La pieza cambia a un compás de 4/4 a partir de la propuesta del bajo, el cual interpreta una nota pedal como una preparación para el *walking* (conocido también como “bajo caminado”, que es un estilo de acompañamiento que se distingue por tocar notas con valor rítmico de cuarto o negra, valiéndose de apoyaturas que realzan los tiempos dos y cuatro) utilizado en el jazz:



Bajo el cobijo del *walking*, el guitarrista toca la progresión armónica anterior, sobre la cual desarrollan su improvisación jazzística, jugando entre los compases de 4/4 y de 6/8 de la pieza original. Después de los solos retoman el tema principal para terminar con los grados comúnmente empleados en los finales de los sones jaliscienses: V-I.

Parceiro, *Jazz fusión*, 1995

T' amuis Ata' tani. Son abajeño cuyo título en lengua p'urhépecha significa “pisando chueco”. Es un tema original del compositor indígena Juan Crisóstomo y el arreglo es del pianista y etnomusicólogo Arturo Chamorro. En esta versión no se usan los instrumentos que ejecutan los músicos tradicionales de la región, como los violines, la vihuela o el contrabajo, sino que se interpreta con instrumentos propios del jazz: teclado, bajo y guitarra eléctricos y batería. En este arreglo sobresale como elemento de fusión el aspecto armónico, ya que la melodía ha sido respetada íntegramente y el esquema rítmico es el utilizado en estos sones. La pieza tiene una introducción en la que se escuchan sonidos largos interpretados por el teclado, cercanos al *new age*, donde por momentos parecen oírse pequeños motivos del tema original. Posteriormente, mientras el teclado sigue jugando con las notas largas, el bajo eléctrico y la tarola de la batería establecen un patrón rítmico en 6/8 y en la tonalidad de Sol mayor:



En la sección “A” la melodía es interpretada por el teclado (doblada a la octava con otro sonido sintetizado), acompañada básicamente con el acorde de tónica. Para crear movimiento, en este arreglo se emplea el recurso de desplazar el bajo en forma descendente, primero diatónicamente: Sol - Fa natural - Mi - Re, y posteriormente de modo cromático: desde el Sol hasta la nota Re. En la sección “B” el arreglista abre la armonía usando acordes con intervalos compuestos, para quedar de la siguiente manera: C^{7M} - D⁹ / G^{7M} - Am⁷ - Bm⁷ - Bb⁷ / Am⁷ - D⁹ / Am⁷ - Bm⁷ - D⁹ - G^{7M}, repitiéndose esta estructura. Con la finalidad de darle mayor movimiento al ritmo y a la melodía, la batería apoya los enlaces armónicos al acentuar los cambios de acorde que toca el piano. Por su parte, la guitarra eléctrica, al tocar dichos acordes, va ejecutando diversas síncopas que parafrasean una de las células rítmicas del Son abajeño:



Se repite la estructura completa del tema principal. En el desarrollo de la pieza se juega con la improvisación y con los sonidos sintetizados, siempre bajo el cobijo del compás de 6/8 y utilizando el movimiento descendente en el bajo antes señalado. Como parte de la coda se escuchan acentuaciones en diferentes tiempos del compás (tocadas por la batería, el teclado y la guitarra) para darle paso al patrón rítmico en 6/8 del inicio, interpretado por el bajo, la tarola de la batería y el teclado.

Male Severiana. Esta versión de la popular pirekua del estado de Michoacán retoma el tema original, respetando el esquema rítmico y los “bajeos” característicos de este estilo. El grupo no emplea la dotación instrumental acostumbrada en las pirekuas, y se centra en los instrumentos que se usan comúnmente en el jazz: teclado, bajo eléctrico, guitarra eléctrica y batería. Como ya se señaló, el arreglista (Arturo Chamorro) respeta la melodía original, pero juega con sonidos experimentales, como la reproducción sintetizada del *jiwaburu* (especie de zampoña del Amazonas venezolano), lo que permite una fusión tímbrica. La pieza está en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 3/4, sobresaliendo el uso de acordes con extensiones. Después de una larga introducción en la que se utiliza el enlace armónico

D^{7M} - C^{7M} , con sonidos sintetizados y notas de duraciones largas al estilo del *new age*, el bajo y el teclado establecen uno de los arpeggios acostumbrados en las pirekuas:



Sobresale en el arreglo el desarrollo de la armonía, la cual inicia con la secuencia D - Bm^7 - D - Bm^7 - Bm^7 - Bm^7 - Bm/Bb - Bm/A - $A7$, y el uso del grado IV (G^{7M}) y el II menor (Em^7) como una preparación para llegar a la sustitución de tritono, es decir, en lugar de tocar el acorde de A^7 se toca el tritono de A^7 : E^{b7} , para resolver de manera cromática al acorde de tónica (E^{b7} - D^{7M}). Después de repetir la estructura del tema, el grupo realiza una improvisación jazzística sobre la cadencia armónica D^{7M} - C^{7M} . Por su parte, la batería, además de apoyar los acentos característicos de la pirekua, juega con la interpretación en un estilo de jazz:



El cascabel. Según el grupo, este Son jarocho se interpreta como un homenaje a la “tercera raíz”: la africana. En esta versión Parceiro utiliza algunos instrumentos tradicionales latinoamericanos, como el cuatro venezolano, la marimba y varias percusiones. La pieza está en la tonalidad de La menor y en un compás de 6/8. Desde la introducción, el teclado muestra la síntesis musical realizada entre el patrón rítmico de la pieza y el tipo de acordes que utilizarán en el arreglo:



En el momento en que el teclado expone el tema se escucha una armonía diferente: $Am^7 - Bm^7_{5b} - E^7_{9+} - Am^7 - Am/D - Bm^7_{5b} - E^7_{9+}$, aunado a lo anterior, al combinarse la rítmica del bajo eléctrico con la del piano, parafrasean los mánicos (rasgueos) de las jaranas:



La melodía es interpretada en su forma original, pero con algunas variaciones armónicas en relación con los acordes anteriores: $Am^7 - Am^6 - Dm^7$ y E^7_{9+} . En los interludios juegan con la armonía $Am^7 - D - Bm^7_{5b} - E^7_{9+}$. Después de repetir el tema aparece el cuatro venezolano tocando rasgueos diferentes a los del Son jarocho, con mayor parecido a una especie de joropo, mientras el teclado establece un ostinato rítmico-armónico sobre $Am^7 - Dm^7 - Bm^7_{5b} - E^7_{9+}$. Sobre este enlace armónico improvisan el teclado y la batería. El bajo también improvisa tras un repentino cambio de intensidad (más *piano*), pero con el mismo patrón rítmico y con el acompañamiento de varias percusiones, lo que genera una fusión tímbrica. Después de las improvisaciones se regresa al tema para dar paso a una nueva parte de solos con el uso de algunas figuras rítmicas parecidas a los tumbaos (estructuras rítmico-armónicas que se emplean sobre todo en la salsa y el jazz latino). Se escucha enseguida una improvisación de marimba “sintetizada” (sobre el acorde de tónica) con un ritmo vigoroso de 6/8, hasta llegar a una improvisación colectiva sugerente de una polirritmia africana.

Banda Elástica, *Maquizcoatl*, 1996

Tzinacanoztoc (La cueva de los murciélagos). Esta composición del grupo Banda Elástica es un ejemplo de cómo el timbre puede jugar un papel importante en el proceso de fusión. Por una parte, el grupo usa instrumentos de origen prehispánico, pero que todavía se siguen interpretando en diferentes danzas indígenas, y por la otra, hace uso de instrumentos occidentales, como la guitarra eléctrica, el contrabajo y el saxofón alto. La pieza comienza con

un bajo ostinato (interpretado por el contrabajo) en la tonalidad de Fa sostenido menor que abarca los dos primeros tiempos de un compás de 4/4, y deja los dos últimos para responder el motivo del bajo mediante el uso de las percusiones indígenas:



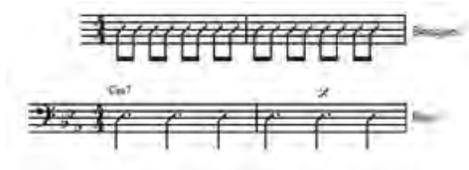
Sobre esta base rítmico-melódica la guitarra eléctrica toca un pedal sobre la nota Mi con un efecto de distorsión. Sigue una improvisación que inicia con los caparazones de tortuga y el teponaztli (*tunkul* entre los mayas), la cual se desarrolla como si fuera una respuesta al discurso melódico del bajo. Aparece sutilmente el sax alto con una improvisación discreta. El contrabajo está variando constantemente la línea melódica original (siempre tomando como nota fundamental el Fa sostenido) a la que se adaptarán las percusiones en un diálogo rítmico:



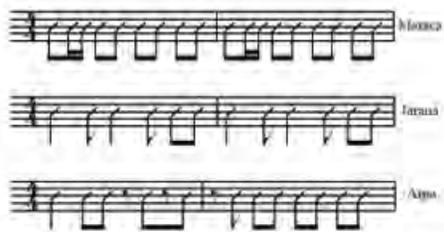
En la primera variación se escucha con mayor intensidad el sax y las percusiones aumentarán su presencia rítmica y sonora, y a partir de un bajo ostinato empieza a desarrollarse una improvisación colectiva al estilo del *free-jazz* (improvisación libre, jugando con sonidos alejados de la tonalidad) hasta aumentar gradualmente la intensidad sonora. Después de un *stop time* se regresa al ritmo del bajo inicial, y ahora la guitarra toca notas del acorde. Sobre esta base rítmico-melódica nuevamente comienza a desarrollarse una improvisación colectiva en donde las percusiones indígenas tendrán mayor presencia y a la que se incorporará el solo del sax y las notas largas de la guitarra eléctrica. Una vez que se regresa al sonido menos intenso, la pieza termina repentinamente con un “obligado” del bajo (figura rítmica o melódica que tiene que ser interpretada tal y como está escrita, de manera obligada).

Mono Blanco, *El mundo se va a acabar*, 1997

Malhaya. Es una pieza que ejemplifica el proceso de fusión entre las tradiciones musicales de los sones jarocho y cubano, ya que ambas comparten la influencia africana. Los instrumentos veracruzanos que se utilizan son el arpa, la jarana jarocho y el requinto jarocho; por su parte, los instrumentos que dan el toque cubano son los bongós, la campana o cencerro, las maracas y la guitarra como instrumento pivote, ya que funciona para los dos géneros. El bajo eléctrico media en el aspecto rítmico entre las dos tradiciones y da profundidad a la pieza. La composición está en la tonalidad de Do menor y en un compás de 4/4. Desde la introducción se escucha una melodía en anacrusa de ocho compases (cuatro con el arpa sola y otros cuatro con arpa y guitarra), generándose entre ambos instrumentos dos líneas melódicas diferentes. En dicha introducción se juega con los acordes de Cm⁷ - B^b, y en vez de llegar al acorde de A^b (como si fuera la progresión frigia) se dirige al relativo menor: Fa menor. Se repiten otros ocho compases de introducción, donde aparece el Son cubano a través de una base rítmica (en Cuba se le conoce como “martillo”) producida entre los bongós y el bajo eléctrico, que toca la armonía de manera sincopada, dándole un mayor carácter de Son cubano:



Aparece la primera estrofa con el acompañamiento de los acordes de tónica y quinto grado, y como sucede en varios estilos, canta un solista al que le responde un coro. Mientras dicho solista interpreta el texto de la canción, el bongó sigue con el “martillo”, y cuando reaparece el coro cesan de tocar los bongós para que la campana inicie un “llamado” (anticipación rítmica). Asimismo, las maracas tocan una “cáscara” (patrón rítmico utilizado en la música cubana, sobre todo en las pailas o timbales) de Son cubano que, al conjuntarse con los rasgueos de la jarana y los arpeggios del arpa, establecen el proceso de fusión:



En los interludios que sirven para separar las diferentes estrofas se tocan los acordes de Cm - Bb - Ab - Cm. Después de que se han cantado diversas estrofas con sus respectivos coros e interludios, la pieza cambia al homónimo mayor (Do mayor), donde sobresale el uso del campaneo como una forma de anticipar los pregones. Al terminar la improvisación del pregonero (con la respuesta de un coro, como canto responsorial) se regresa a la introducción original en modo menor, se cantan otras estrofas y se termina la pieza repitiendo la introducción.

Gore Matraka, *Rumba jarocho*, 1998

El colás. Esta versión es una fusión musical entre el Son jarocho y la música afroantillana, con una influencia particular de la bomba puertorriqueña. El grupo Gore Matraka utiliza requinto jarocho, pandero y arpa para recrear un sonido tradicional en su arreglo. Los instrumentos que emplea para establecer la sonoridad de la región afroantillana son el teclado, bajo eléctrico, flauta, tumbadoras y diversas percusiones latinoamericanas. La forma de la pieza es básicamente: introducción / tema "A" / interludio / introducción / tema "A" / interludio / tema "B" / repetición tema "B" / improvisación / tema "B" / improvisación / coda / final. La composición inicia con una introducción de ocho compases en la tonalidad de Sol mayor y en un compás de 4/4, empezando con la armonía del quinto grado. Sobre ella aparece el tema original de *El colás*, tocado con requinto jarocho y arpa, pero también fusionado con tumbaos (estilo guaracha) que ejecutan el teclado, el bajo eléctrico, las tumbadoras y la percusión, generando una fusión de esquemas rítmicos:

The image shows a musical score for four instruments: Bary Jaramillo, Arpa, Teclado, and Bajo. The score is in 3/4 time and shows rhythmic patterns for each instrument. The Bary Jaramillo part is in the treble clef, the Arpa part is in the treble clef, the Teclado part is in the treble clef, and the Bajo part is in the bass clef. The score consists of four staves, each with a label on the right side.

La sección “A” corresponde al texto de la canción y está formada por cuatro compases del solista y otros cuatro que corresponden a un coro, lo cual hace un total de ocho compases en los que se tocan los acordes de G y D⁷. En el puente la armonía se dirige hacia D y C en ocho compases y sobresalen los giros melódicos del arpa, del requinto jarocho y del campaneo. Aparece el pandero tlacotalpeño y el obligado del requinto jarocho, fusionados con la rítmica sincopada del bajo eléctrico y el tumbao del teclado. Posteriormente se escucha por primera vez el ritmo de bomba puertorriqueña interpretado por las tumbadoras y las campanas. La sección “B”, de dieciséis compases, se caracteriza por el cambio de tonalidad: Re menor y el uso del *slap* en el bajo (técnica percutiva que se obtiene al jalar y/o golpear las cuerdas del bajo), con el acompañamiento de la bomba puertorriqueña, mismo que se muestra a continuación:

The image shows a musical score for two instruments: Bongo and Puertorriqueño. The score is in 3/4 time and shows rhythmic patterns for both instruments. The Bongo part is in the treble clef and the Puertorriqueño part is in the bass clef. The score consists of two staves, each with a label on the right side.

El coro es interpretado en una especie de homofonía, consiguiendo un resultado sonoro diferente al tradicional debido al uso del modo menor y al ritmo de bomba. En esta parte hay de nuevo un cambio armónico que consiste en utilizar la sustitución de tritono (el quinto grado de una tonalidad es sustituido por el acorde que se encuentra tres tonos arriba de dicho grado), es decir, E^{b7} en lugar de A⁷. Esta estructura armónica (Dm, E^{b7}) abarca dieciséis compases donde la voz hace una improvisación al estilo *scat*. En los últimos cuatro compases de este enlace armónico se interpreta una armadura rítmica

(término que se emplea en la salsa y el jazz latino para referirse a un esquema rítmico que generalmente tocan los instrumentos de percusión para dividir alguna sección de la pieza):

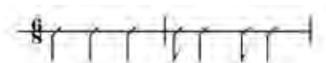


La sonoridad de la voz amplía el acorde de Dm⁷ usando la oncena justa (Sol) en su primera repetición, y la séptima (Do) en la segunda para finalizar con la tónica (Re). Para darle mayor presencia al género afroantillano, el piano, al modular a Fa mayor, toca tumbaos utilizando el segundo y quinto grados (Gm⁷ - C⁷). Después se escucha una improvisación de flauta de ocho compases, ahora sobre la armonía de Am⁷ - D⁷, como preparación para regresar al tema “B” (se retoma el coro usando los acordes de Gm⁷ - C) y continuar con otra improvisación también sobre Am⁷ y D⁷. La coda consiste en cantar un fragmento de *El canelo*, otro Son jarocho, con el acompañamiento exclusivo de las percusiones. La pieza termina la ejecución de otra armadura rítmica.

El toro Zacamandú. Esta versión se fusiona con un estilo llanero colombiano. El grupo emplea el requinto jarocho y el pandero como una forma de recrear el sonido del Son jarocho. La pieza está en la tonalidad de La mayor y en un compás de 6/8. La introducción es interpretada con el requinto jarocho, utilizando figuras melódicas propias de este Son al que se incorpora posteriormente el pandero de la región de Tlacotalpan. El bajo eléctrico aparece con un glissando para llegar al grado V (Mi), tocando notas largas para establecer una figura rítmica definida:



Por su parte, las claves tocan la siguiente estructura rítmica:



La pieza se desarrolla sobre dicha estructura, y a una señal previamente establecida dejan de tocar el bajo y el requinto para quedarse exclusiva-

mente las percusiones. El pandero improvisa con rítmicas sincopadas, como una forma de recordar la parte africana. Se regresa a la estructura inicial para continuar cantando otras estrofas con el acompañamiento del bajo, las percusiones y el requinto jarocho. Se repite la misma forma del inicio para finalizar la pieza con la interpretación del coro.

El rorricano. Esta composición de Mario Mota, integrante del grupo Gore Matraka, es un buen ejemplo de fusión entre varios estilos musicales. A partir del motivo de un Son jarocho (con reminiscencias de *El tilingolingo*), el autor genera una fusión entre el Son jarocho, la rumba, el songo, la cumbia y la guaracha. El violín es el instrumento más cercano al sonido tradicional al tocar figuras melódicas semejantes a las de los sones, sobre todo el huasteco, pero al mismo tiempo interpreta líneas melódicas novedosas, con base en la armonía que se está utilizando. La fusión tímbrica que se genera es el resultado de mezclar instrumentos como el clavecín, la armónica, el bajo eléctrico, las tumbadoras, el sax soprano, las percusiones, el chelo y el teclado. La pieza está en un compás de 4/4 en la tonalidad de La mayor, aunque se mueve por varias regiones tonales. El bajo comienza tocando octavas con la técnica de *slap*, desde Fa sostenido hasta la nota La. Posteriormente inicia el tema “A” (interpretado por el clavecín y el violín en rumba), el cual abarca ocho compases, y en el que se escuchan los acordes de A y G. Sobresale una pequeña improvisación a cargo de la armónica, nuevamente bajo el acompañamiento del violín y el clavecín (haciendo tumbaos), cuyas sonoridades crean una especie de heterofonía entre las melodías de los instrumentos ya señalados. Sigue un cambio de cuatro compases a los acordes de D y C para después regresar a A y G (cuatro compases). Como parte del movimiento de tonalidades aparece otro cambio, ahora a E y D (ocho compases). Después de jugar con los cambios de tonalidad, en la pieza se escuchan parte de los motivos melódicos usados en el Son *El tilingolingo*, interpretados en este caso por el clavecín, los cuales servirán para desarrollar el tema:



Se repite esta estructura y en esta segunda parte se hace más clara la intención de retomar melodías tradicionales de Veracruz y de la Huasteca. Se introduce un cambio rítmico mediante la recreación del songo, donde el violín y el

clavecín siguen jugando con las melodías, creando una polifonía en diferentes momentos a partir de los motivos de los sones huasteco y jarocho. El clavecín dará paso al violín para la improvisación. En la sección “B” se hace un *stop time* y se establece una nueva melodía y otra rítmica a partir de la cumbia. Se modula a Si menor con un movimiento de paso hacia Re menor, y regresa cromáticamente a Si menor. El teclado ahora interpreta el tema principal con el acompañamiento de cumbia. Mediante el recurso del *stop time*, el grupo integra al arreglo la sonoridad del violonchelo, apoyando una especie de tumbao (con los acordes G y F⁷). El sax improvisa con el acompañamiento de un estilo de tumbao tocado por el clavecín:



Se continúa con el cambio de tonalidades y se mantiene el mismo enlace de acordes, sobre los que van improvisando el violín, el sax, el teclado y el chelo. La pieza termina con un *fade out*.

Gallina Negra, *De flora y fauna*, 1999

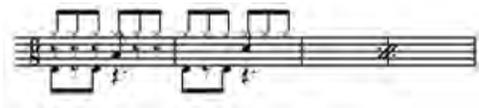
La media calandria. En este arreglo, el grupo retoma un Son planeco de la región de Tierra Caliente (estado de Michoacán) mezclado con el género de rock. Debido a que la agrupación solamente emplea el violín como referencia sonora a la dotación instrumental de estos sones, el proceso de fusión se centra en el timbre generado por los instrumentos propios del rock y en la parte rítmica. Para interpretar el género de rock el grupo utiliza la dotación acostumbrada en trío: guitarra y bajo eléctricos, y batería, a lo que agregan una flauta transversa. La pieza se encuentra en la tonalidad de Mi menor (con su respectivo cambio al relativo mayor Sol mayor) y en un compás sesquiáltero (6/8 y 3/4). El grupo no cambia la armonía acostumbrada en el Son de *La media calandria* y mantiene los rasgueos propios de este estilo. Como parte de la introducción (treinta y dos compases) se escucha la línea melódica original, pero tocada con la guitarra eléctrica (primera voz), la flauta transversa (doblando la primera voz), el violín (segunda voz) y el acompañamiento del bajo eléctrico recreando los “bajeos” tradicionales.

Posteriormente aparece la batería interpretando un esquema rítmico en el que se acentúa la tarola al estilo del rock:



Como ya he mencionado, dicha introducción respeta los cambios armónicos del Son planeco original: dieciséis compases en modo menor (Mi menor) y dieciséis compases en modo mayor (Sol mayor). La letra de la canción inicia sin el acompañamiento de la batería. Durante los cambios armónicos de tónica y quinto grado la guitarra eléctrica toca una nota pedal (Mi) con figuras de octavo, usando el efecto de distorsión, y sustituye de esta manera el rasgueo que normalmente ejecutan los músicos tradicionales con la vihuela y la guitarra de golpe. Al término de esta primera sección (veinticuatro compases) sigue el cambio a modo mayor sin la participación de la voz (como un interludio de dieciséis compases). Se repite la misma estructura del inicio de la voz, en la cual se cantan otras estrofas. Al momento de hacer dicho cambio a modo mayor, el grupo interpreta lo que se conoce como el “jananeo” (canto agudo en el que normalmente se utilizan las sílabas ti ra la la lay) a dos voces y se incorpora la batería con el esquema rítmico señalado. Se retoma la introducción con la misma estructura, y posteriormente, en lugar de la voz se escucha un solo de flauta transversa sobre los acordes de Em y B⁷ durante dieciséis compases, para volver al jananeo en el modo mayor. En la coda, durante los últimos dieciséis compases, el grupo emplea el enlace armónico Em - D - C - B⁷ - Em para concluir la pieza en el primer tiempo con el acorde de tónica.

La tortuga. Este Son istmeño es recreado por el grupo usando elementos provenientes del rock y del blues. Al inicio de la introducción, y como parte de la sonoridad tradicional, se emplea de manera discreta una marimba sintetizada (que genera el sonido de un teclado). Para fortalecer el sonido del rock y del blues, el grupo ocupa la dotación acostumbrada: guitarra y bajo eléctricos, y batería, agregando flauta transversa, violín y teclado. La pieza está en la tonalidad de La menor y en un compás sesquiáltero (seis octavos y tres cuartos). El arreglo inicia con la batería tocando un ritmo de blues:



Después de cuatro compases aparece el bajo eléctrico con una nota pedal (La) antes de que se incorpore la marimba sintetizada. Dicho instrumento toca una melodía que al inicio refiere y desarrolla el motivo tradicional de *La tortuga*, la cual es apoyada por la guitarra eléctrica:



Al terminar la introducción, la flauta interpreta el tema “A” durante dieciséis compases. Retoma los primeros cuatro compases del tema tradicional y a partir del quinto compás hace una variación, aunque se sigue utilizando la armonía original de Am y E⁷:



Durante la repetición del tema (que es interpretado por la flauta) aparece el violín ejecutando una segunda voz a un intervalo de tercera con ligeras variaciones de la original. Mientras se desarrolla dicho tema, la marimba sigue jugando melódicamente con notas del acorde de Am y E⁷. En el tema “B” hay un cambio rítmico a partir de la combinación de compases de 6/8 y 3/4, en el cual la batería enfatiza los dos últimos octavos del compás de 3/4. Al repetirse el tema “B”, nuevamente aparece el violín haciendo una segunda voz con ligeras variaciones de la melodía original en intervalos de tercera, mientras continúa el acompañamiento de la marimba. Se retoma el ritmo de blues en seis octavos como interludio, empleando solamente el acorde de Am durante cuatro compases. Posteriormente la guitarra eléctrica, con efecto de distorsión, desarrolla un solo con el acompañamiento de blues, utilizando los cambios armónicos de tónica y quinto grado. Después del solo de guitarra se

retoma el motivo inicial de la parte “B” (enfaticado por la flauta y la batería) como nueva referencia al Son de *La tortuga*. Aparece una sección “C” en la estructura general de la pieza, que se caracteriza por la presencia de la flauta, misma que, sin ningún acompañamiento, toca arpeggios de los acordes de Am y E⁷ durante cuatro compases (dos por acorde). En la primera parte de la frase se incorpora el violín tocando una segunda voz, de nuevo en intervalos de tercera, y en la segunda tocarán al unísono. Aparece la guitarra eléctrica tocando los mismos arpeggios que interpreta la flauta en la parte “C”, con un volumen bajo (el cual aumenta gradualmente), para integrarse al timbre de la flauta y el violín. Después de veintiocho compases de recrear la melodía de la sección “C”, se incorpora el bajo eléctrico apoyando dicha melodía, seguida de una nueva improvisación de la guitarra eléctrica. Por su parte, si bien la batería sigue tocando dentro de los compases de 6/8 y 3/4, crea una sensación rítmica diferente al tocar con la tarola figuras de dieciseisavo (dentro de un compás continuo de 6/8), pero con el bombo seguirá enfatizando el cambio de compás.



Vuelve a aparecer el sonido de la marimba tocando figuras de dieciseisavo a partir de los arpeggios de Am y E⁷, para darle paso nuevamente a la sección “B”, donde la melodía es interpretada con la guitarra, la flauta y el violín, creando una especie de heterofonía para finalizar la pieza en el acorde de tónica.

Lila Downs, *Árbol de la vida*, 2000

Arenita azul. Es una pieza anónima de la región afroestizada de Oaxaca. En la zona este estilo se conoce como “huapango”, aunque tiene combinaciones de otras formas, como la chilena. La versión de Lila Downs retoma la esencia negra que hay en la región al utilizar instrumentos de percusión provenientes de la tradición afroamericana: tumbadoras, bongós, raspadores y sonajas. En este arreglo se respeta la armonía y el modo menor de la pieza tradicional:

la tonalidad de Mi menor y el compás de 4/4. Sin embargo, la pieza original está en un compás de 6/8, por lo que la métrica de la melodía de este arreglo está ligeramente modificada. La pieza comienza con el canto acompañado de un ritmo base, al cual se le van a añadir otros instrumentos hasta formar una polirritmia con influencia africana:



Después de cantarse la tercera estrofa permanecen las percusiones tocando la polirritmia e improvisando una de ellas. Entra el arpa con un glissando y establece lo que después será una especie de tumbao, mientras se canta la cuarta estrofa:



La quinta estrofa se canta en coro, pero ahora la rítmica es la de Son cubano, es decir, se modifica el ritmo original de la pieza oaxaqueña. En la última estrofa, la estructura rítmica es prácticamente la de un Son montuno: las percusiones tocan la base de Son y aparece el contrabajo adelantando la armonía en el cuarto tiempo, propio del montuno:



Se incorpora la campana de bongó mientras el arpa toca un claro tumbao cubano, para finalizar la pieza acentuando el último verso del coro.

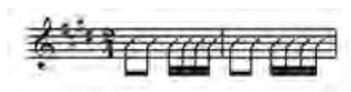
Lino y Tano, *De “el costumbre” al rock.*

Encuentro de Música Indígena, 2000

Flor de capomo. Originarios de Casas Blancas, municipio de Guaymas, Sonora, el dúo de origen yaqui formado por Catalino Matus y Cayetano Espinosa se formó en 1981 con la finalidad de rescatar canciones que se iban perdiendo, por lo que en sus inicios interpretaron exclusivamente música tradicional. Sin embargo, a partir de 1989 deciden componer sus propias canciones retomando géneros como el rock, la música *country* y la canción de protesta. La dotación instrumental que utilizan está formada por una guitarra sexta y un requinto acústicos. En esta pieza el dueto fusiona dos estilos: la música norteña y el *country*. La composición está en la tonalidad de Mi mayor y en un compás de 2/4. Si bien la armonía (I - V - IV - V - I) y el ritmo se interpretan a la manera tradicional, el requinto recrea patrones melódicos provenientes de la música *country*:



Es decir, el requinto aprovecha el uso de patrones rítmicos que se acostumbran en la música *country*, lo que permite entablar un diálogo con dicho estilo:



La pieza se canta en idioma yaqui y en español, como una manera de mostrar la diversidad cultural en el ámbito de lo musical.

Na'rimbo, 2000

La sandunga. Este Son de la región del Istmo se fusiona con el estilo de jazz latino. El instrumento que le da el timbre tradicional a la pieza es la marimba, mientras que los otros son más comunes en el jazz: piano, bajo eléctrico, batería, tumbadoras o congas, y un vibráfono. La pieza está en la tonalidad de Do menor y en un compás de 6/8. El arreglo inicia con un patrón melódico tocado con el bajo eléctrico durante ocho compases, al que se le van a agregar la batería (en los siguientes ocho compases), las congas (siguientes ocho compases) y el piano con una ligera improvisación. Posteriormente estos instrumentos interpretan un obligado rítmico (que es obligatorio) previo al comienzo de la melodía principal, acompañada de los grados armónicos $Im^7 - VI^{b7}$ (acorde de paso) $V^7 - IVm^7 - V^7 - Im^7$. La melodía es interpretada por la marimba a dos voces, cambiando ligeramente algunos rasgos melódicos –sobre todo en los finales de frase– por medio de fragmentos de escalas jazzísticas y acompañada con el siguiente esquema rítmico que tocan el bajo y la batería:



Después de repetirse el tema se recrea el mismo mediante una improvisación referencial, es decir, empleando ciertos giros melódicos propios de la pieza original pero desarrollándolos o modificándolos. Por su parte, el piano va tocando acordes con extensiones, sobre todo con trecenas y novenas aumentadas, y el bajo acompaña utilizando la ya mencionada técnica de *slap*. Como parte del arreglo sobresale un cambio de compás 4/4 en el que se recrea el estilo de jazz, o sea, el bajo eléctrico juega con la melodía mediante el empleo del *walking*, y la batería ahora apoya los tiempos dos y cuatro del compás, característica del *swing* jazzístico:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Bateria' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) over each note. The bottom staff is labeled 'Bajo' and contains a walking bass line with a Cm chord indicated above the first measure. The time signature is 4/4.

En este estilo, la marimba retoma nuevamente la melodía, pero ahora tocada en una especie de heterofonía entre sus voces. La armonía se modifica especialmente en el piano por el uso de acordes formados por cuartas, mientras que el bajo juega con las notas del acorde, siempre empleando el *walking*. El vibráfono, el piano, la marimba y la batería hacen una improvisación, siempre retomando algunos giros de la melodía original y manteniendo el compás de 4/4. Después de retomar el patrón melódico del bajo que se tocó en la introducción y de volver a establecer la rítmica en 6/8, se regresa al tema nuevamente. Enseguida el piano desarrolla un tumbao de jazz latino empleando los acordes Cm⁷ - Dm⁷_{5b} - G⁷ mientras el bajo retoma el patrón melódico de la introducción. A partir de este nuevo esquema rítmico las tumbadoras hacen una improvisación, y para finalizar, todos los instrumentos tocan un fragmento del motivo principal y terminan en el acorde de Cm/F.

Roberto González, *Madre Mesoamérica*, 2000

Malintzin. Esta composición, según el autor, trata sobre el sincretismo como origen de los mexicanos. El proceso de fusión se percibe en diferentes aspectos, por ejemplo, en el texto de la letra se habla del encuentro de dos culturas: la europea y la indígena. Partiendo del carácter urbano de la pieza, sobresalen en el arreglo los timbres tradicionales. El autor se vale de la jarana jarocho, el cántaro y algunas percusiones menores (incluidas las palmas) para lograr dicho timbre, y la guitarra de nuevo desempeña el papel de instrumento pivote, es decir, funciona para los dos estilos. La pieza está en la tonalidad de Re menor y en un compás de 4/4. Como ya lo señalé,

un elemento importante es la participación de la jarana jarocho, que toca enlaces de acordes no comunes en este tipo de sonos: Dm – Am – G – Dm / Dm – Am – G – Dm / Dm – A – Bb – A – Bb – A – Bb – A – Dm. El timbre de la jarana y el ritmo que se usa (parecido a los rasgueos del rock) generan una fusión específica:



Después de repetirse la estructura de la primera parte, el compositor continúa con el texto de su canción (sincretismo cultural) y en el aspecto musical utiliza los acordes A - Bb para improvisar sobre una escala frigia. Con la repetición de estos acordes el autor remarca el proceso de fusión musical mediante una de sus herencias, la hispánica. Estos elementos se ven enriquecidos cuando se incorpora el canto con el timbre de voz muy particular del autor.

**Sak Tzevul, De “el costumbre” al rock.
*Encuentro de Música Indígena, 2000***

Son zinacanteco. Este grupo fue fundado en agosto de 1996 por Damián y Enrique Martínez, hijos del marimbista Francisco Martínez, quienes junto a otros músicos tzotziles originarios de Zinacantán, Chiapas, crearon Sak Tzevul (expresión en tzotzil que hace referencia al trueno y al relámpago). La finalidad de crear el grupo fue la de difundir las lenguas y la cosmovisión indígenas en otros contextos culturales, por lo que se valen de piezas con textos en tzeltal, tzotzil y tojolabal. Además de incluir los instrumentos tradicionales, como la guitarra tzotzil, tambores, caracoles y silbatos, utilizan los instrumentos clásicos del rock: guitarra y bajo eléctricos, y batería. En 2006 el grupo realizó su primera producción discográfica: *Muk ta Sotz* (El gran murciélago), que incluye piezas tradicionales como *El Son* y *El Bolonchón*, en las que se escucha cierta influencia de los grupos Pink Floyd y King Crimson, como lo reconocen sus integrantes. Actualmente, Sak Tzevul decidió darle una nueva amalgama a su sonido con la incorporación de dos intérpretes japonesas: Rie Watanabe y Kaori Nishii, músicos que interpre-

tan instrumentos de cuerda y viento y que le dan un sonido especial al rock de esta agrupación. El líder de la banda, Damián Martínez, señala que no tuvieron problema en incorporar a las intérpretes, ya que “aprendimos de nuestros ancestros a compartir, no a imponer, nuestra nueva propuesta es inclusiva”. En este *Son zinacanteco*, la introducción comienza con un ritmo definido en 6/8, en el que la batería imita el uso de varios tambores indígenas de la tradición chiapaneca:



El empleo de la flauta o los silbatos sobre dicha estructura rítmica genera una amalgama tímbrica particular. Asimismo, la guitarra eléctrica, a partir de rasgueos con las cuerdas apagadas, apoya la polirritmia generada por la batería haciendo acentuaciones en 6/8 y en 3/4.

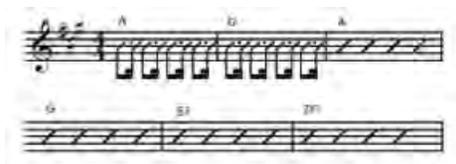


El uso del violín y del violonchelo ayuda en el proceso de fusión tímbrica que logra el grupo. La melodía es interpretada por dos guitarras eléctricas, el violín, el violonchelo y la flauta o silbato, utilizando intervalos de terceras y octavas, y creando una homofonía interesante.

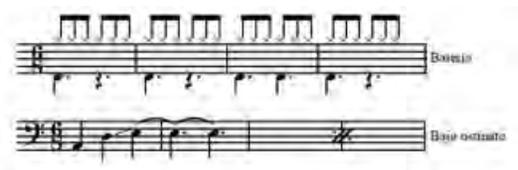
Xamoneta, *De “el costumbre” al rock.*
Encuentro de Música Indígena, 2000

Jungua Axu. Según sus integrantes, el objetivo del grupo Xamoneta es cultivar y dar a conocer la música tradicional, como la pirekua y otros géneros latinoamericanos, fusionados con el blues y el rock. El grupo está formado por músicos indígenas originarios de Cheranatzicurin, municipio de Paracho, Michoacán. Sus composiciones son cantadas en purépecha y sus letras

giran alrededor del amor, el medio ambiente y los acontecimientos más importantes de su entorno social. La dotación instrumental que regularmente presentan son dos guitarras acústicas, bajo eléctrico, chirimía, batería, quena y voz. Este ejemplo musical está en la tonalidad de La mayor y en un compás de 4/4. En esta pieza el grupo recrea un patrón rítmico de blues en estilo *shuffle* como forma de expresión:



Con este esquema rítmico se toca la melodía principal y se van incorporando el teclado y varios platillos. A partir de un retardando la pieza se empieza a diluir, y bajo el cobijo de un compás de 6/8 y un ostinato en el bajo, el sax y la flauta transversal retoman ciertas células melódicas de la pieza para desarrollar su improvisación:



Asimismo se incorporan las tumbadoras y una marimba generando un sonido afro. Después de la improvisación, y teniendo como base la combinación rítmica de 6/8 y 3/4, se desarrolla otra célula rítmica con el uso del raspador y el bombo de la batería (haciendo una pequeña improvisación con los demás tambores) para retomar el tema original (la danza chontal) ya con una tonalidad definida: Re mayor. Esta nueva presentación del tema es interpretada ahora con la flauta transversal, el saxofón y la flauta de carrizo, con el acompañamiento de vihuela, siguiendo la estructura armónica de tónica y dominante. Después del tema, la flauta improvisa también sobre los grados I y V de la tonalidad de Re mayor. La pieza termina con notas de duración largas de una escala cromática descendente para finalizar en la tonalidad de Re mayor.

Peteneras. En este arreglo se incluyen diferentes versiones de peteneras que se tocan en México: Guerrero, Oaxaca y la Huasteca, en diálogo con el jazz, *new age* y afro. La pieza comienza con las cinco primeras notas de *El Son de la negra* para ligarlas con la introducción propiamente. Los instrumentos que participan en dicha introducción son las trompetas, el violín, la vihuela, el bajo eléctrico, el cajón de tapeo y la batería. La tonalidad de esta pieza corresponde a Re mayor y se utiliza un compás combinado de 6/8 y 3/4. El primer giro melódico principal es interpretado por el violín, mientras que las trompetas van respondiendo con una figura a dos voces que se repite tanto en el grado I como en el V. Inicia el canto de la letra de lo que se conoce localmente como “arranca zacate” (utilizado como preámbulo de un Son). Posteriormente, y partiendo de un *stop time*, el grupo continúa con *La petenera* estilo Oaxaca en la tonalidad de Mi menor, donde la flauta

y el arpa tocan la introducción. La vihuela ejecuta los rasgueos tradicionales acompañados de la batería y el bajo, que desarrollan un esquema rítmico constante en 6/8. La armonía gira alrededor de los acordes de Em y B⁷ complementados con la progresión D, C y B⁷ (en algunas ocasiones se pasa del acorde de Em al de G a partir de uno de D⁷). El texto es cantado por una voz solista a la que le responde un coro con la misma línea melódica pero a diferentes alturas, empleando la armonía ya descrita. Debido a que la armonía es casi la misma en las versiones de Oaxaca y la Huasteca, al finalizar la letra de la primera el violín toca una de las melodías acostumbradas de la versión huasteca. A partir de un *rallentando* se cantan las coplas (en homofonía) con el acompañamiento exclusivo del arpa. Cuando la armonía cambia al relativo mayor (Sol mayor) se lleva a cabo una variación armónica y melódica: sobre un compás de 6/8 el arpa ejecuta un ostinato armónico recordando una pieza de *new age*, sobre los acordes C^{7M} y G^{7M}, apoyando el tercero y el sexto tiempo del compás:



Sin embargo, la presencia de la vihuela nos hace tener presente el estilo tradicional de la pieza al tocar una célula rítmica en seis octavos, que en conjunción con el arpa realizan una fusión tímbrica:

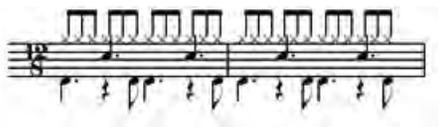


Sobre dicha armonía improvisan la flauta y el bajo eléctrico *fretless* (sin trastes), y este último emplea los efectos tímbricos de *flanger* y *Chorus*, producidos mediante procesadores. Después de otro *stop time* se retoma *La petenera* de Guerrero, ahora utilizando la tonalidad de Re menor en la que la vihuela asume su papel de líder, al ser pieza fundamental del acompañamiento. En esta parte la batería y el bajo hacen una modificación del esquema rítmico previamente establecido, a partir de tocar acentuaciones en 3/4 en combinación con el ritmo original de 6/8. Con esta modificación el grupo muestra su influencia proveniente del rock, estilo que acompaña la improvisación del sax:



En la coda, mientras la vihuela sigue tocando los grados primero y quinto, el bajo hace un movimiento melódico descendente desde la nota Re hasta la nota Fa (en octavas) para terminar con un obligado, utilizando figuras de dieciseisavos con notas de la escala menor natural descendente de Re menor.

Cucurrucucú. Esta pieza original de Tomás Méndez, con arreglo de Daniel Soberanes (bajista de Zazhil), es una fusión entre el huapango urbano y el blues. Desde la introducción, la composición se interpreta con un patrón rítmico de blues lento, en un compás de 12/8 establecido por la batería:

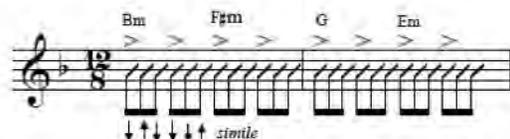


Si bien el tema original está en modo mayor (en este caso se utiliza la tonalidad de Re mayor), en la introducción del arreglo se ocupa el modo menor, ya que el bajo toca notas de la escala de Re menor agregándole las notas blues:



Por su parte, la guitarra va improvisando sobre una escala blues. Cuando inicia la voz (con falsete, en combinación con la textura gutural del blues), la melodía cambia a modo mayor, y a partir de la segunda estrofa se establece de manera más clara la modalidad por la presencia del teclado y la voz. Después, en la segunda parte del coro, el arreglista cambia la armonía y hace uso del relativo menor, es decir Bm, para ligarlo con F#m, G y Em, lo que crea una variación armónica y rítmica importante de la canción original. Con la presencia de la vihuela tocando dichos acordes se crea una fusión

tímbrica, pues el rasgueo utilizado por este instrumento nos recuerda a la versión tradicional:



El uso repetitivo de *licks* (fórmulas e ideas de notas cortas de tipo rítmico-melódico que sirven para improvisar) y de patrones de blues durante toda la pieza es determinante en el proceso de fusión. En el interludio realizan una improvisación, ahora en la tonalidad de Re menor, en un claro estilo de blues. La pieza repite la misma estructura desde la introducción.

Astillero, *Tequio*, 2001

Trapiche. En esta composición propia, el grupo emplea el compás sesquiáltero (6/8 y 3/4) característico de varios sones tradicionales de México, ejemplificado sobre todo en el bajo. La agrupación utiliza un raspador como una forma de obtener un timbre tradicional al recordar algún idiófono mesoamericano, mismo que servirá de acompañamiento para desarrollar el tema. Mientras tanto, la batería y el bajo tocan el siguiente esquema rítmico:

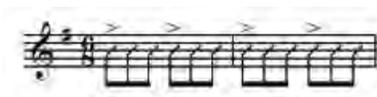


Astillero es un grupo que se mueve dentro del ámbito del jazz, tocando instrumentos como bajo eléctrico, piano, batería, saxofón y flauta, aunque en esta composición no ocupan el sax. La pieza está en la tonalidad de Sol

mayor, y a partir de la idea rítmica del raspador se establece propiamente el compás sesquiáltero, por medio del cual la flauta expone el tema principal. No ocupan acordes con extensiones o alterados, pues realizan una secuencia armónica de G - D⁷ - G⁷ - C - D⁷ - G acostumbrada en algunos sones mexicanos. La improvisación se lleva a cabo “dentro” de la tonalidad, y sobresale la habilidad del flautista para producir y utilizar además del sonido del instrumento que interpreta los sonidos generados por la voz (gritos) al mismo tiempo, como parte de su improvisación. Además, la batería va jugando con acentuaciones en la tarola y desplaza el tiempo, lo que a veces da la sensación de un cambio de compás. Destacado como un rasgo pertinente de fusión, el bajo juega con un *walking*, con los bajeos acostumbrados en algunos sones mexicanos, y también toca rasgueos para producir acordes simulando a una jarana:



La improvisación del piano, la flauta y el bajo está creada a partir de la melodía original, jugando con la rítmica de los compases de 6/8 y 3/4, y acentuando sobre todo el primero y el cuarto octavos:



Después de que la batería cierra la parte de improvisaciones, el grupo retoma la estructura rítmica-melódica “obligada” para concluir la pieza.

Botellita de Jerez, *Lo mejor de Botellita de Jerez*, 2001

La valona de la conquista. Este grupo fue el creador del “guacarrock”, término adaptado de la opinión del escritor mexicano Parménides García

Saldaña, quien señalaba que el rock mexicano se escuchaba como rock con aguacate. Botellita de Jerez es uno de los pioneros del rock en español que se caracterizó por grupos que retoman, entre otras cosas, elementos de música tradicional en sus composiciones. En esta pieza recrean una valona de la región de Tierra Caliente de Michoacán fusionada con el estilo *ska*, y utilizan como instrumento tradicional únicamente una vihuela. De los instrumentos acostumbrados en el *ska*, el grupo emplea la guitarra y el bajo eléctricos, y la batería. La composición está en la tonalidad de Sol mayor (común en las valonas tradicionales) y en un compás de 4/4. Sin embargo, la valona es antecedida por un patrón rítmico de blues en 12/8:



Al terminar el blues aparece la introducción acostumbrada de las valonas, pero en lugar de escuchar los violines, en el arreglo se ocupan dos guitarras con efecto de distorsión. Si bien por momentos la melodía de la introducción se toca como en la versión original, el grupo agrega motivos melódicos que van en función del texto de la valona. El rasgueo de la guitarra se basa en el uso de la figura de contratiempos rítmicos propios de la valona, pero al estar acompañada por la batería en estilo de *ska*, generan un ambiente sonoro particular:



Por otra parte, en esta pieza el texto (creación de Armando Vega Gil y Francisco Barrios) juega un papel importante en el proceso de fusión y se materializa en lo musical, es decir, entre cada estrofa, como interludios, se tocan motivos

melódicos de diferentes estilos, dependiendo de la idea de la letra. Asimismo, la voz interpreta con el timbre de los cantantes de rock: “rasposa”, lo que le da un carácter especial a la pieza. Al ser las guitarras eléctricas las que determinan los ejes melódicos, también generan timbres especiales en cada interludio. La repetición constante de la estructura rítmico-melódica de la pieza hace que esté presente en todo momento la valona. Al tocar la despedida (como en las valonas, en las que se interpreta a veces un Son o un jarabe) el grupo retoma el Son jalisciense *Guadalajara*, donde ocupa la vihuela por primera vez como acompañamiento.

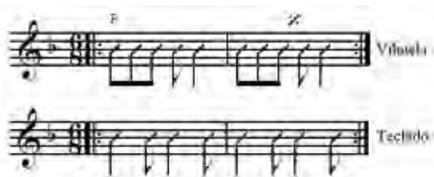
El Charro Canroll. En este arreglo se fusiona una parte de *El Son de la negra* con el rock. Se ocupan como instrumentos tradicionales la vihuela, el violín (instrumento pivote) y el guitarrón. Para generar el sonido del rock el grupo hace uso de la guitarra y el bajo eléctricos, la batería y el violín (instrumento pivote). La pieza está en la tonalidad de Sol mayor y en un compás de 6/8 combinado con 3/4 (cambiando a 4/4 durante el rock). Como parte de la introducción el grupo retoma, mediante la voz, los primeros compases de *El Son de la negra* desde una perspectiva urbana al incluir el albur. Generando un cambio repentino en el estilo musical ahora se incorpora el *boogie*, que presenta como rasgo de fusión el timbre de la vihuela, la cual acompaña con el siguiente patrón rítmico:



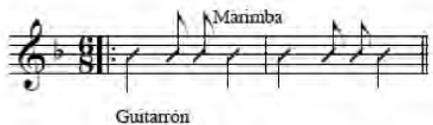
Otro aspecto que sobresale en el proceso de fusión es la parte del texto, ya que narra, de una manera lúdica, una historia rural en un contexto urbano (un charro que llega a un hoyo funky de la ciudad de México), por lo que los gritos de mariachi que se escuchan en el desarrollo de la estructura del rock nos remiten al aspecto tradicional. La pieza emplea como coda el motivo acostumbrado en muchos sones de Jalisco: V⁷ en arpeggio (tocando solamente la tónica, tercera y quinta) para terminar en el grado I. En la parte final el guitarrón mezcla dicho motivo con un fragmento de una pieza del grupo The Beatles (*Day Tripper*).

Enrique Nery, *Ambiance*, 2001

Paliacate. Esta composición original del maestro Nery se nutre de la sonoridad tímbrica que generan algunos instrumentos propios del mariachi (vihuela y guitarrón) con la del piano y el saxofón (en esta pista no se utiliza la batería y el bajo eléctrico se sustituye por el guitarrón). Como parte de la introducción se expone un tema obligado en la tonalidad de Fa mayor en un compás de 6/8, utilizando los acordes de F^{7M} - Ab^{7M} - Db^{7M} - F^{11}/G^b . Debido al rasgueo de la vihuela y a las escalas con *swing* jazzístico tocadas por el teclado, se genera una mixtura rítmica particular:



La exposición del tema está a cargo del teclado, modulando a la tonalidad de Re mayor y jugando con los acordes D^{7M} - Bm^7 - E^9 - A^6 - D^{7M} - Bm^7 - Gm^7 - $C7$ - F^{7M} - Em^{75b} - $A7$ - Dm^7 - Dm/C - Dm/B - E^7 - A^{7M} - D^{7M} - A^{7M} - D^{7M} para regresar nuevamente a la tonalidad de Fa mayor a partir de su grado quinto (C^7). Aquí es notoria la influencia del Son mexicano y de otros ritmos latinoamericanos, como el joropo. Después de tocarse el tema se regresa al obligado de la introducción para dar paso a la improvisación del sax. Como parte del arreglo, entre cada tema se retoma la introducción y se generan sonoridades de música tradicional, por ejemplo, las de un Son istmeño o chiapaneco mediante la melodía interpretada por una marimba (producida por un teclado) en el mismo compás de seis octavos, pero con un pulso más lento que el del tema principal. Asimismo sobresale el diálogo del guitarrón con la marimba, generando una amalgama rítmica:



Para finalizar se retoma el obligado de la introducción.

Gallina Negra, *Similares y conexos*, 2001

Son guerrerense. La pieza está dedicada al gran violinista originario del estado de Guerrero, Juan Reynoso. En ella el grupo emplea, por una parte, la dotación instrumental acostumbrada en los sones y gustos del estado de Guerrero: violín, tamborita y vihuela. Por la otra, en al ámbito del rock, la agrupación aprovecha la sonoridad del bajo eléctrico, la batería y el teclado. La pieza está en la tonalidad de Re menor con su cambio al relativo mayor (Fa mayor). El compás utilizado es de 6/8 combinado con 3/4. Al inicio el grupo interpreta el gusto guerrerense con la dotación tradicional. La tamborita se toca en sus dos formas, es decir, en el parche pero también en el aro. La composición comienza con una melodía interpretada por el violín, al que se le incorporan la tamborita y posteriormente la vihuela. La armonía de la sección “A” corresponde al uso del acorde de tónica (Dm) y del quinto grado (A⁷), y en la sección “B” se juega con el cambio al cuarto grado menor (Gm) regresando al quinto grado (A⁷). Asimismo, como se acostumbra en muchos estilos de la música tradicional mexicana, la pieza cambia al relativo mayor (F) pasando por su cuarto y quinto grados (B^b - C⁷). Sigue un interludio tocado con la tamborita para darle paso a la repetición de la melodía con la misma estructura armónica, pero ahora apoyada por el bajo eléctrico acentuando el compás sesquiáltero. Antes de la tercera repetición de la melodía principal se incorpora la batería al interludio de la tamborita:



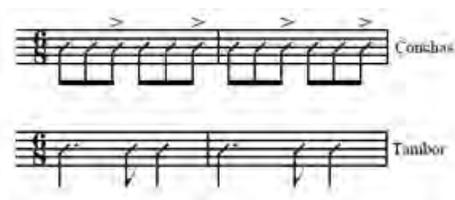
Aparece el teclado tocando un patrón rítmico de rock, jugando con las siguientes figuras rítmico-armónicas:



Antes de la cuarta repetición se quedan solos el violín y la tamborita, pero ahora se incorpora una melodía diferente interpretada por el teclado (en el cambio a modo menor), creando durante ocho compases una pequeña polifonía con influencia barroca. Se repite la melodía y el violín toca la coda sobre arpeggios del acorde de Dm.

Lila Downs, *Border La línea*, 2001

El feo. Ésta es una versión del Son istmeño donde se incorporan rasgos indígenas y afroestizos. La pieza está en la tonalidad de Do menor y en un compás de 6/8. Se ocupan conchas de tortuga y algunos tambores que acentúan el tercero y el sexto octavo del compás, recreando un Son al estilo de los huaves de Oaxaca:



La parte de la sonoridad urbana en el arreglo corresponde a la guitarra y el bajo eléctricos; el instrumento pivote es el violín, pues toca melodías provenientes del Son y también melodías desarrolladas a partir de otros estilos. Como previamente lo señalé, la pieza inicia con un esquema rítmico en 6/8 y en la tonalidad de Do menor, pero jugando con la séptima mayor como primer grado de la escala menor armónica. Dicha tonalidad es establecida por la guitarra eléctrica con un efecto de vibrato producido con la palanca. Para preparar la entrada del texto, la armonía se dirige al grado cuarto (Fm⁷) y a la sustitución de tritono (Db⁷), mientras el bajo permanece tocando la tónica y su grado quinto. Al cantarse las estrofas se respeta la armonía original de la pieza: Cm - G⁷ - Cm / Cm - G⁷ - Cm / Bb⁷-Ab⁷-G⁷ / Fm - Cm - G⁷ - Cm. En la primera estrofa se dejan de tocar los caparzones para permitir que los tambores, la guitarra eléctrica, el violín (con notas de duración largas) y el bajo acompañen a la voz. Sin embargo, a lo largo de la pieza los caparzones van apareciendo y desapareciendo, marcando el compás de 6/8, mientras las

percusiones, el piano y el violín crean acentuaciones en 3/4. En el interludio la melodía cambia al homónimo (Do mayor) y pasa por los acordes Ab – C – G⁷ – C. La segunda estrofa es cantada en zapoteco con la misma estructura ya mencionada del arreglo.

La Martiniana. El Son istmeño es interpretado en esta versión con piano, contrabajo y arpa. A pesar de que el arpa no se acostumbra en estos sonos oaxaqueños, la pieza adquiere un carácter tradicional por los adornos que interpreta. La composición está en la tonalidad de La menor y en un compás de 3/4. Con el acompañamiento de los otros instrumentos, el arpa interpreta una línea melódica como introducción a partir de los siguientes acordes: Am⁷ - G⁶ - F#m⁷_{5b} - F^{7M} - Dm - Em⁷ - Am - E⁷₉₊. Desde la sección “A”, el piano y el arpa juegan un papel importante en la fusión armónica y rítmica, pues mientras el arpa recrea el ritmo de vals en tres cuartos, el piano interpreta el Son con un estilo parecido al que se utiliza en las baladas jazzísticas, es decir, emplea la armonía con el acompañamiento rítmico de síncopas y contratiempos:



Como ya se ha indicado, la pieza está en la tonalidad de La menor, apoyándose mucho en su acorde de dominante con la novena aumentada (V⁷₉₊). En la primera parte del coro, el acorde de tónica presenta movimiento a partir del uso cromático en el bajo:



En la segunda parte del coro, la armonía del piano juega con un enlace armónico por cuartas ascendentes, es decir: Dm⁷ - G⁷ - C^{7M} - F^{7M} - Bm⁷_{5b} - E⁷₉₊ - Am⁷, en contraste con los acordes de tríada tocados por el arpa, propios de este estilo tradicional. La voz va combinando los giros melódicos pro-

pios de la pieza con adornos cuya sonoridad proviene de las notas de la escala y de las armonías correspondientes. El bajo participa jugando con la siguiente célula rítmica:



Real de Catorce, *Voy a morir*, 2002

Mi piel. En esta composición de José Cruz, vocalista y director del grupo, se utiliza como material de fusión una danza tradicional: *La Xochipitzáhuac*. Por medio del uso de instrumentos tradicionales como el violín, el raspador y voces en lenguas indígenas, el grupo Real de Catorce logra una fusión entre estos dos géneros: la danza indígena y el rock. Por su parte, entre los instrumentos asociados al rock que el grupo emplea se encuentran la guitarra y el bajo eléctricos, y la batería. La pieza está en la tonalidad de Do mayor y en un compás de 6/8. La guitarra eléctrica inicia el arreglo con un rasgueo que logra mezclar el blues con alguno de los máncos de esta danza huasteca. Ocupa la siguiente figura rítmica durante cuatro compases:



Sobre este esquema rítmico que forma parte de la introducción aparece la voz cantando el tema “A”, acompañado de la siguiente armonía:



Como podemos observar en el ejemplo anterior, hay una sustitución en la armonía en relación con los grados que se utilizan comúnmente en *La Xochipitzáhuac*: I - V - IV - V - I. En vez de utilizar el grado cuarto mayor (F), hace un cambio al grado sexto menor (Am). Al final de la primera estrofa se incorporan el bajo eléctrico con una figura rítmica influenciada por el blues, así como los violines haciendo una melodía con notas de duración larga:

Se incorpora una segunda guitarra eléctrica haciendo arpeggios sobre la armonía señalada. Por su parte, la batería toca un esquema rítmico (sobresale el uso del aro de la tarola) con el que apoya la rítmica de la guitarra y el bajo:

Es en el interludio donde mejor se ejemplifica el proceso de fusión, al escucharse la melodía de *La Xochipitzáhuac* con algunas modificaciones, sobre todo por el cambio al sexto grado menor. Mientras una guitarra eléctrica apoya la rítmica en 6/8, utilizando figuras de dieciseisavo, la batería recrea un estilo de rock/blues al acentuar el ritmo en el cuarto octavo del compás mediante el uso del parche de la tarola:

Se repite la misma estructura para dar paso a otra estrofa y al coro, mientras el violín toca adornos melódicos provenientes de la versión tradicional de la danza indígena, sin utilizar vibrato. Después de repetir varias veces el interludio con la danza, los instrumentos se van diluyendo para terminar con cantos y rezos en lengua indígena, creando por momentos una especie de polifonía entre ellos. Sobresale el uso de los contratiempos de la batería como si fuera un raspador o sonajas indígenas. Los cantos y rezos continúan sólo con el acompañamiento de una sonaja. Es importante resaltar el aspecto tímbrico que se genera al ser las guitarras eléctricas las que realizan los rasgueos de la danza huasteca, sin perder su esencia de blues.

Sonaranda, *Son que ara y anda*, 2002

El toro. En este arreglo se incorporan rasgos diferentes –de carácter rítmico, armónico y melódico– a la versión tradicional, gracias a las interpretaciones de la guitarra, el violín y el bajo eléctrico. La pieza está en la tonalidad de La menor y en un compás de 6/8 combinado con uno de 3/4. En esta versión del Son de tarima del estado de Guerrero, el arreglo inicia con el bajo, que interpreta la melodía original acompañado con rasgueos apagados de la vihuela y el sonido de una percusión. Así, el grupo sustituye la dotación instrumental acostumbrada en los sones de tarima: la caja de tapeo percutida con las manos (con una de ellas se sujeta una pieza de madera para acentuar los golpes del zapateo), el arpa y la vihuela. Como parte de la introducción, continúa el sonido de la vihuela haciendo los mánicos y las armonías tradicionales, pero el violín nos ofrece una variación melódica basada en notas de duración larga, que al momento de fundirse con rasgueos más vertiginosos y los arpeggios del bajo, crean cambios en la estructura tradicional:

Musical score for the introduction of "El toro". It features three staves: Vihuela (top), Violín (middle), and Bajo (bottom). The Vihuela staff shows chords Am and Dm, and a rhythmic pattern of eighth notes. The Violín staff shows a melodic line with long notes and a slur. The Bajo staff shows a bass line with eighth notes and a slur. The time signature is 6/8.

Al exponer el tema, el violín interpreta la melodía original apoyándose en el bajo y la guitarra, y empleando los acordes de Dm⁹ y Am⁹:

Musical score for the main theme of "El toro". It features three staves: Violín (top), Guitarra (middle), and Bajo (bottom). The Violín staff shows a melodic line with long notes. The Guitarra staff shows chords Am and Dm, and a rhythmic pattern of eighth notes. The Bajo staff shows a bass line with eighth notes and a slur. The time signature is 6/8.

Posteriormente la guitarra retoma el tema y da paso a la improvisación del violín, la cual se acompaña sutilmente con unos platillos, hasta llegar a un clímax sonoro generado por las percusiones que hacen *stop time* entre cada compás, además del rasgueo vigoroso de la guitarra.

La petenera. En este arreglo, el grupo nos ofrece diversas atmósferas a partir de la asimilación de las herencias española y árabe, pero al mismo tiempo nos deja percibir aspectos modernos representados por elementos musicales de las tradiciones académica y popular urbana. La pieza está en la tonalidad de La menor (tono poco común en las interpretaciones tradicionales del son de *La petenera*) y utiliza un compás de 6/8. El arreglo inicia con un obligado de la *darbuka* (tambor de copa de origen árabe que se utiliza en Medio Oriente) en 4/4:



Aparece la guitarra utilizando los acordes de la cadencia frigia con extensiones: $Am^9 - G^{13} - F^{7M} - E^7_{9b}$. Se repite la misma estructura, pero ahora se incorpora el violín tocando la nota fundamental de cada acorde, mientras la guitarra continúa con la misma armonía usando una especie de trino o abanico constante en la mano derecha. Después de la introducción se llega a un *stop time* que le permite al violín iniciar con los giros melódicos tradicionales de *La petenera*, acompañado por la guitarra, el bajo y las percusiones. Armónicamente utilizan los acordes $Am - E^7 - Am - G - F - E7$ con su cambio al relativo mayor a partir de su dominante: $G^7 - C$. Tras la presentación del primer tema aparece una variación melódica generada entre el *pizzicato* del violín y el tema que ahora toca la guitarra. En cuanto al acompañamiento, la guitarra no pretende suplir a la guitarra quinta huapanguera, sino que la evoca al tocar sus principales mánicos. Al ejecutar los acordes en arpeggio recrea el uso del “pespunteo” (técnica tradicional que permite el uso melódico de la guitarra huapanguera), agregándole además un elemento armónico nuevo identificado por los intervalos de segundas menores. Después de la exposición del tema original, la armonía se modifica moviéndose por cuartas, como una forma de darle

más variedad a la melodía: $A_m^7 - D^9 - G^{7M} - C^{7M} - F^{7M} - B_m^7_{5b} - E^7_{9b}$. Por su parte, la *darbuka* tendrá mayor presencia a partir de su improvisación. La pieza termina con una acentuación en obligado, en los tiempos dos, tres, cinco y seis del compás de 6/8.

Café Tacuba, *Cuatro caminos*, 2003

Qué pasará. Esta composición original retoma como instrumento tradicional a la jarana jarocho. Por su parte, la dotación instrumental proveniente del género del rock que el grupo utiliza se compone de teclado, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. Al inicio se escuchan guitarras con efecto de distorsión sobre un compás de 6/8, empleando los acordes de G, A y G^b , siendo el primero el acorde de tónica. Posteriormente, la guitarra eléctrica establece un nuevo esquema rítmico que consiste en acentuar el tiempo uno y el cuatro de dicho compás. El estilo de la batería proviene claramente del rock al utilizar los contratiempos semiabiertos, lo que produce un sonido más “pesado” para darle mayor fuerza. Este recurso se acompaña con la acentuación del tiempo cuatro con el parche de la tarola, para permitir la entrada de la voz cantando la primera estrofa. Al interpretarse la segunda entra la jarana con un sonido discreto, usando los acordes G - D - G^b . Luego la jarana va adquiriendo más presencia al contestar la figura rítmica de la guitarra eléctrica y apoyar el segundo y el cuarto tiempos del compás de 6/8:

The image displays two staves of musical notation in 6/8 time. The top staff, labeled 'Guitarra eléctrica', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on the first and fourth beats. The bottom staff, labeled 'Jarana', shows a similar rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on the second and fourth beats. This illustrates the complementary rhythmic support between the two instruments.

La armonía cambia y se utiliza la secuencia armónica de G - D - Bb - A - G. Se repite la misma estructura desde la introducción, pero ahora cuando se canta el texto ya no tocan las guitarras eléctricas, sino que la jarana resalta su participación usando los acordes G - D - G^b , y hace mánicos parecidos a los del Son huasteco, pero que al mismo tiempo apoyan el estilo de rock.

Eugenia León, *Tatuajes*, 2003

Color morena la piel. Esta composición original de David Haro se desarrolla a partir de diversas influencias: los sones huasteco y jarocho, elementos del jazz y ritmos que nos remiten a la música africana. La pieza ocupa el violín, la jarana huasteca, la vihuela, el cántaro y el mosquito para establecer una sonoridad tradicional. Por otra parte, el piano, el contrabajo y las percusiones aportan los elementos estilísticos africanos y del jazz. La composición está en la tonalidad de Re menor y en un compás de 6/8. La introducción comienza con una base rítmica establecida por el cántaro y otras percusiones, a la que se suman la voz (cantando la primera estrofa) y el violín con notas largas:

The image shows a musical score snippet for three instruments: Sonaja, Cántaro, and Violín. The music is in 6/8 time and the key of D minor. The Sonaja and Cántaro parts are in the alto clef (C4 on the middle line), while the Violín part is in the treble clef (C4 on the first line). The Sonaja part consists of eighth notes. The Cántaro part consists of quarter notes. The Violín part consists of half notes.

En ese momento, el piano y el contrabajo aparecen tocando una melodía en obligado de ocho compases sobre la armonía de Dm, con el acompañamiento de las percusiones como una anticipación de lo que posteriormente será el ritmo de un Son huasteco. Se hace presente la jarana huasteca con los rasgueos acostumbrados de dicha tradición musical, así como el violín recreando los giros melódicos propios de los sones huastecos, a partir de figuras de dieciseisavo. En toda esta sección se escucha el acompañamiento armónico de las tríadas de Dm - Gm - A. En la segunda estrofa, la armonía se modifica debido a que el piano utiliza los acordes Dm⁹ - Gm⁷ - A⁷_{5+,7}, y además va realizando un movimiento melódico a través del uso de notas del acorde en turno. El contrabajo toca las notas fundamentales al estilo de las baladas de jazz, es decir, usando valores rítmicos de mitad o blancas principalmente.

Se retoma el género de Son y ahora el piano juega con la armonía básica, pero la enriquece con algunas extensiones y frases cortas. Se incorpora la vihuela, también apoyando al Son huasteco para darle mayor riqueza

tímbrica, ya que en el arreglo se utilizan la jarana, la vihuela y el mosquito en un mismo contexto musical, mezclados con el piano y las notas ahora sincopadas del contrabajo. Al escucharse exclusivamente el piano, éste toca la misma armonía ya señalada (I - I_{vm} - V⁷) pero con un patrón rítmico de tumbao. Cuando se canta la siguiente estrofa se incorpora la vihuela tocando su propio rasgueo:



Durante la interpretación del último coro, el mosquito se une con mánicos provenientes del Son jarocho, finalizando con rasgueos casi percutivos al tener las cuerdas apagadas.

La bruja. En este Son jarocho (muy emparentado con los sones oaxaqueños) observamos una suma de elementos armónicos y rítmicos que le dan un color especial al arreglo. Se utilizan el violín (como elemento cercano a la tradición jarocho), el piano, el contrabajo y el cántaro para desarrollar el proceso de fusión. La pieza está en la tonalidad de Do menor y en un compás de 3/4. El Son inicia con una breve introducción del piano (doce compases) tocando la progresión armónica Cm⁷ - B^b - A^b - G⁷₉₊ y realizando una ligera improvisación cobijada con el siguiente esquema rítmico:



La voz se incorpora cantando algunos versos de *La bruja* (sección “A”) mientras el piano sigue jugando con la armonía mencionada. El violín aparece en primera instancia creando efectos y atmósferas relacionadas con el título de la pieza, para después interpretar una línea melódica propiamente. En la sección “B” del texto el piano crea un movimiento armónico por cuartas ascendentes: Fm⁷ - B^{b7} - E^{b7M} - A^{b7M} - Dm⁷_{5b} - G⁹⁺ - Cm⁷. Se repite la estructura pero ahora con el acompañamiento de todos los instrumentos. El contrabajo toca una figura rítmica que apoya el Son, mientras el piano y el cántaro hacen juego rítmico de pregunta-respuesta:

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Cántaro, and Bajo. The score is in 3/4 time and features a Cm7 chord. The Piano part is in the treble clef and consists of a series of eighth notes. The Cántaro part is in the middle clef and consists of a series of eighth notes. The Bajo part is in the bass clef and consists of a series of eighth notes. The Cm7 chord is indicated above the Piano part.

El violín improvisa con las notas de la escala frigia de Do menor con el acompañamiento de la progresión por cuartas ya señalada. La pieza termina con la cadencia frigia y se queda finalmente sobre el acorde Cm.

Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú,
Soy de estas tierras originario, 2004

De la valona al rap. Guillermo Velázquez, promotor y compositor de huapango arribeño, interpreta una valona fusionada con el estilo de rap. Dentro de la tradición del huapango arribeño, los instrumentos que se emplean son dos violines, vihuela y guitarra quinta huapanguera, además de la estructura del canto que se desarrolla en décimas. Por otra parte, el bajo eléctrico, la batería (creada con caja de ritmos o procesadores) y la guitarra eléctrica desarrollan el rap en el que el texto aborda la aparente dicotomía entre la tradición y la modernidad. La valona empieza con las décimas habladas de Guillermo Velázquez, que representan otra manera de expresar el proceso de fusión al exponer su forma de ver y entender la tradición y la modernidad. Al terminar los versos hablados comienza el jarabe en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 2/4, en el que participan los violines, la vihuela y la huapanguera. Se establece la “planta” acostumbrada en la poesía decimal del huapango arribeño y se improvisan las décimas. Esta estructura se repetirá siguiendo con el acompañamiento armónico habitual de las valonas: tónica, quinto y cuarto grados. En el desarrollo de la segunda décima, antes de que termine el texto, aparece sobrepuesta una batería programada y se incorporan el bajo

y la guitarra eléctrica para formar un esquema rítmico de rap en 4/4 y en la tonalidad de Sol menor.

The image shows a musical score for three instruments: Guitarra eléctrica, Bajo, and Batería. The score is in 4/4 time and G minor. The guitar part consists of a continuous eighth-note pattern. The bass part has a simple rhythmic pattern. The drum part shows a complex rhythmic pattern with various notes and rests.

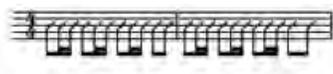
El texto del rap (de Vincent Velázquez) habla sobre la cercanía que existe entre la tradición y la modernidad, y que la identidad es una forma de supervivencia y de resistencia. Se va intercalando la estructura de la valona con la del rap.

Lila Downs, *Una sangre*, 2004

La bamba. En esta versión se utilizan instrumentos tradicionales como la jarana, el requinto jarocho, el arpa y el marimbol. Para generar una mayor riqueza tímbrica, el arreglo incluye instrumentos provenientes de otras tradiciones musicales: el bajo eléctrico, la batería, la guitarra eléctrica, el teclado (con sonidos electrónicos o sintetizados), las tumbadoras y diversas percusiones. La pieza se desarrolla en la tonalidad de Do mayor y en un compás de 4/4. A lo largo del arreglo se realizan los cambios armónicos de tónica, subdominante y dominante. Sin embargo, en los aspectos rítmico y melódico hay elementos valiosos por resaltar. El inicio de la introducción está a cargo del marimbol, que toca un bajoje en 4/4, pasando por los grados I - IV - V con la siguiente figura rítmica:

The image shows a musical notation for a marimbol bass line in 4/4 time, showing a sequence of notes corresponding to the I-IV-V chord progression.

Después de dos compases interpretados por el marimbol se incorpora la guitarra tocando arpeggios durante cuatro compases (utilizando exclusivamente la tónica y el quinto grado como una preparación al esquema rítmico propio de la pieza), al igual que la voz con una pequeña variación melódica. Se escucha el sonido de alguna sonaja apoyando de manera repetitiva la célula rítmica principal de la pieza:



Sigue una sección “A” de dieciocho compases que corresponde al desarrollo de los versos. En el compás diez se escucha la entrada de la jarana jarocho marcando solamente los rasgueos generales (como preparación a la figura rítmica completa) y creando una fusión rítmica:

Después de los dieciocho compases de la sección “A” aparece el coro (sección “B”), al cual se incorpora el arpa haciendo los giros melódicos tradicionales de esta pieza durante cuatro compases. Participan en esta sección la voz, el arpa, la percusión y, de manera discreta, los efectos producidos por el teclado. A continuación muestro el esquema rítmico utilizado por el bajo eléctrico y la batería (que dejan escuchar su influencia africana fusionada con rock):

distorsión y de *flanger* (sonido metalizado oscilante). La voz aparece cantando una de las estrofas de *La cucaracha* y usa giros melódicos sugerentes de escalas árabes en rubato y con *delay* (efecto de eco sonoro).



En la sección “A”, la voz en anacrusa canta la melodía adaptada al modo menor (modificando el intervalo de tercera menor por el de tercera mayor) y acompañada por los grados primero y quinto. Se respeta la rítmica de la línea melódica de la canción tradicional. Aparece el estilo de cumbia ejemplificado por el uso rítmico de un raspador. Las tumbadoras apoyan dicho estilo acentuando el segundo y el cuarto tiempo del compás como célula base, y el bajo en los tiempos uno, tres y cuatro:

La guitarra eléctrica responde con rasgueos rápidos en el segundo tiempo y toca arpeggios con un sonido semiapagado. La sección “B” está formada por el coro (dieciséis compases), en donde estará presente, de manera repetitiva, el siguiente motivo melódico tocado por el violín y el arpa:

Esta estructura está cobijada por los acordes de Am y E⁷, donde la voz retoma giros melódicos provenientes de las escalas árabes. Por otra parte,

los versos cantados en esta versión no son los tradicionales, sino que hacen referencia a las guerras internacionales donde la gente común es la que pelea en el campo de batalla. Se retoma el coro (parte “B”) con la misma estructura. Aparece una sección “C” de dieciséis compases, en la que se cambia a la tonalidad de Re menor empleando los acordes de Dm – Gm - A⁷ en un estilo más marcado de cumbia, debido a la figura rítmica del bajo, y en donde entra en escena el arpa tocando una especie de tumbao. Hay un interludio instrumental de ocho compases sobre el acorde de A¹³, a partir del cual el sax y el clarinete proponen una melodía con giros melódicos árabes. En los siguientes dieciséis compases, la voz continúa con la letra pero ahora con un estilo de rap, y la batería tocará la figura rítmica de rock más marcado. Se vuelve a hacer un cambio al tono inicial (La menor) para retomar la estructura de la sección “A”. La pieza termina con un obligado rítmico-melódico que tocan todos los instrumentos y que proviene del motivo melódico principal de la canción.

Silvia Abalos y Te’ ome, *Cuánto del otro hay en mí*, 2004

El coco. Esta versión del Son jarocho aparece fusionada con música electrónica. La dotación instrumental empleada es: requinto y jarana jarocho como parte de los elementos tradicionales. Asimismo se escuchan diversos teclados con sonidos sintetizados y el empleo de una batería electrónica, los cuales generan una fusión tímbrica interesante. Además de estos instrumentos se utilizan el bajo eléctrico y el violín. Esta versión está en la tonalidad de Sol menor y en un compás de 4/4, aunque hay ciertas acentuaciones en algunos instrumentos que hacen referencia al compás de 6/8. Como parte del arreglo sobresale el aspecto armónico al modificar los acordes originales del Son (grados Im y V) por los siguientes: Gm⁷ - Am¹¹ - B^{b6} - A⁷_{5b} - D⁷ / C⁹ - D⁹ - E^{b9} - A⁷_{5b} - D⁷ Gm⁷. Desde el inicio aparece el requinto jarocho con acentuaciones en seis octavos, recreando el motivo original de *El coco*, pero modificando dicha melodía a partir de la armonía señalada.



Esta sección está acompañada por diferentes sonidos sintetizados o electrónicos que tienen como fondo un pedal sobre la nota Re durante ocho compases que se repiten. En la sección “A” entra la voz, utilizando melismas propios del estilo blues durante dieciséis compases. Posteriormente se incorpora la batería electrónica, mientras el requinto jarocho continúa repitiendo el motivo principal en un compás de 6/8, superpuestos al compás de 4/4 que ocupa la batería:



Al continuar el canto aparece un sonido electrónico de bajo sintetizado, empleando la siguiente figura rítmica-melódica:



Se cantan otros versos del Son con la misma estructura armónica señalada. Para retomar el sonido “electrónico”, después de una pausa la batería toca figuras de octavo durante un compás, de tresillos de octavo durante otro, y dieciseisavos en el último compás, como una forma de introducir el esquema rítmico propio de la pieza. Se incorpora el violín con una breve improvisación (usando notas con extensiones del acorde) y después se une otro sonido sintetizado. La sección “B” corresponde a la entrada del coro con un cambio de armonía: $Gm^7 - C - Am^7_{5b} - D^7$:



Entra nuevamente el requinto jarocho improvisando con el acompañamiento de dicho sonido sintetizado. Regresa otra vez el coro con la misma estructura rítmica-armónica, para terminar en el acorde de tónica acentuando el primer tiempo.

Son de Madera, *Las orquestas del día*, 2004

Los chiles verdes. En este arreglo se muestra la manera en que algunos grupos dedicados a interpretar Son jarocho utilizan la influencia barroca como material de fusión. A pesar de que este estilo se sale del contexto urbano, decidí incluirlo debido al auge y al interés que está suscitando entre grupos tradicionales y urbanos como una herramienta de composición e interpretación de los sones jarochos. La dotación instrumental que Son de Madera utiliza en este arreglo es la jarana, el requinto jarocho, el zapateado, e incorporan el clavecín, la viola da gamba, el violín y el contrabajo para establecer un diálogo tímbrico. La pieza está en la tonalidad de Mi menor y en un compás de 6/8. La forma general de la composición consiste en una introducción de nueve compases, se cantan cuatro estrofas (un músico canta dos versos y los repite pero en orden inverso, después el mismo fragmento idéntico es cantado por otro integrante) abarcando treinta y dos compases, sigue un interludio instrumental de dieciséis compases, y esta misma estructura se repite dos veces. La secuencia armónica de la pieza está formada por los acordes de Em – D – G – C – B⁷. Por otra parte, aunque la jarana establece un esquema rítmico constante en un compás de 6/8, el clavecín acentúa el primer tiempo tocando una melodía discreta con arpeggios a partir de las notas de la armonía correspondiente, como en una especie de bajo continuo:



Asimismo, el violín, el clavecín y la viola da gamba crean giros melódicos de la tradición barroca (con ornamentaciones en el desarrollo motivico) que se combinan con los del Son tradicional haciendo un proceso de fusión melódico y tímbrico. Durante el canto, el violín toca notas largas y el clavecín acompaña como si fuera el *continuo*, mientras que la jarana ejecuta los mánicos acostumbrados en el Son jarocho. Sin embargo, es en los interludios donde mejor se escucha la fusión tímbrica, rítmica y melódica en este Son. En el primer interludio, la viola y el violín tocan la misma melodía a la octava:

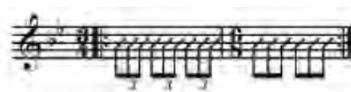


En otra parte del periodo musical se independizan las voces para volverse a juntar al final, como se muestra en el siguiente fragmento:

El segundo interludio se caracteriza por el solo del requinto jarocho empleando notas de la escala menor natural de Mi. Después de dieciséis compases de improvisación del requinto toca su turno al violín sobre la misma armonía, mientras el requinto jarocho asume una función de acompañamiento discreto para dejarle el mayor peso al clavecín. Vuelve a entrar el requinto jarocho empleando notas pedal y empieza a jugar melódicamente con el violín. El clavecín ahora tiene más presencia en su interpretación melódica a partir del uso de notas del acorde. Para finalizar se retoma la melodía del primer interludio hasta terminar con el acorde de tónica.

Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe, *Sones de tierra y nube*, 2005

Pinotepa. Esta versión de la chilena de Álvaro Carrillo es interpretada por la Banda Filarmónica Mixe, con Héctor Infanzón como solista en el piano. La pieza retoma la rítmica sesquiáltera original de esta chilena y está en la tonalidad de Sol menor. Empieza con una introducción a cargo del piano ocupando diversas acentuaciones en un compás de 6/8 combinado con 3/4, que juega sobre todo con las acentuaciones rítmicas que determinan el carácter de chilena, ejemplificadas por los tresillos de octavos:



La armonía es la acostumbrada en esta chilena, aunque enriquecida con acordes formados con intervallos de séptima y novena, y algunas variaciones a la melodía original. Después de la introducción del piano se incorpora el sonido de la Banda Mixe retomando la melodía tradicional, con el acompañamiento discreto del piano. Al terminar esta introducción el piano asume el papel de eje melódico al tocar la primera frase del tema (que corresponde al inicio del texto); esta estructura se repite a lo largo de la chilena. La primera estrofa se acompaña con los cambios armónicos acostumbrados: $Gm^7 - D^7 - Gm^7 - D^7 - Gm^7$. En la segunda (que completará el periodo musical), la armonía utilizada es la siguiente: $F^7 - Bb - D^7 - Gm^7$. Sin embargo, gracias al acompañamiento del piano, cada interpretación de las estrofas va proponiendo nuevos elementos rítmicos y melódicos a partir del uso de escalas jazzísticas, siempre con la base rítmica estable que proporciona el acompañamiento de la Banda Mixe:



En su primera participación después de la introducción, el piano toca la melodía original utilizando apoyaturas y extendiéndola mediante el uso de notas que corresponden al centro tonal de Sol menor. En otras ocasiones toca la melodía en octavas o juega con intervallos de terceras y sextas. En la segunda estrofa, a partir de la segunda frase del tema se empieza a modificar la melodía original con fragmentos más largos de escalas jazzísticas. Otra característica del arreglo es la improvisación que va realizando el piano, con más presencia a partir de la segunda frase y todavía dentro de la tonalidad. En su tercera interpretación del tema principal, el piano toca la melodía con las variaciones ya señaladas, para después improvisar con escalas que por momentos se alejan de la tonalidad, sobre todo en el acorde de dominante (se escuchan fragmentos de la escala simétrica, la cual se construye con la secuencia de semitono y tono, etcétera). La pieza termina cuando la Banda Mixe retoma la introducción y acentúa en el acorde de tónica.

Bandula, *Arcoíris*, 2005

La mamá pegalona. Esta pieza presenta un arreglo basado en la fusión de dos géneros musicales rítmicamente emparentados: el *ska*, proveniente de la tradición del *reggae*, y el corrido. Para recuperar la sonoridad del corrido el grupo Bandula emplea el bajo sexto, la tarola y alientos metales que apoyan a la melodía (trompeta y sax). En tanto que a fin de recrear la sonoridad del *ska* ocupan el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, la batería, las congas o tumbadoras, y la voz. La pieza comienza en la tonalidad de Si menor en un compás de 2/4. El bajo eléctrico tiene a su cargo una introducción de ocho compases, donde toca una línea melódica utilizando notas de la escala de Si menor natural. Posteriormente entra la batería con el siguiente esquema rítmico:

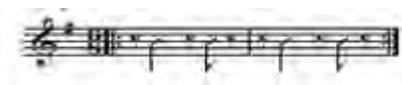


La guitarra eléctrica se incorpora a la batería durante catorce compases, apoyando las acentuaciones de la tarola. Después del cuarto compás entran los alientos metales haciendo una figura melódica cromática. Aparece la voz jugando con las notas del acorde menor, sobre todo con un movimiento hacia el intervalo de quinta. Asimismo, el bajo desempeña un papel importante al combinar el aspecto rítmico del *ska* (la primera nota tiene una duración real de un cuarto, pero la segunda nota se toca con una duración más corta) con el del corrido (las dos notas tienen valor de cuarto, con sus duraciones reales). La voz juega con frases de ocho compases en las que describe la historia de la canción. Al finalizar la tercera estrofa aparece otra guitarra eléctrica haciendo un juego rítmico más sincopado:



Una vez que la voz repite cuatro veces las frases de ocho compases, aparece nuevamente el interludio cromático que tocaron antes los alientos metales,

las de un arpa jarocho. La armonía empleada en esta sección es G - D⁷ - G - G⁷ - C - D⁷ - G. A partir de este momento empiezan a surgir variaciones rítmicas que permiten un diálogo entre estas dos tradiciones musicales. La rítmica de la guitarra está basada en la siguiente figura:



Por su parte, las maracas acentúan y establecen el ritmo de joropo con la siguiente figura rítmica:



Asimismo, el cajón peruano redondea la presencia de dicho esquema rítmico. Tanto el requinto jarocho como el arpa “sintetizada” sugieren la sonoridad del Son jarocho a partir de las figuras rítmicas utilizadas y del aspecto tímbrico:

Two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Arpa' and shows a treble clef with a 2/4 time signature. It contains four measures of eighth notes with accents (>) over each note: G4, A4, B4, C5 in the first measure; B4, A4, G4, F4 in the second; E4, D4, C4, B3 in the third; and A3, G3, F3, E3 in the fourth. The bottom staff is labeled 'Requinto Jarocho' and shows a treble clef with a 2/4 time signature. It contains four measures of eighth notes with accents (>) over each note: G4, A4, B4, C5 in the first measure; B4, A4, G4, F4 in the second; E4, D4, C4, B3 in the third; and A3, G3, F3, E3 in the fourth. Both staves end with a double bar line.

La sección “A” corresponde a la entrada del texto de la canción durante catorce compases. Una vez terminada la primera estrofa se retoma la introducción, pero ahora los violines tocan en *pizzicato*. Se canta la siguiente estrofa también durante catorce compases, y los violines vuelven a parafrasear la música de Michoacán. Se retoma la introducción con la misma estructura armónica-rítmica ya señalada para dar paso a la tercera estrofa, donde se repite tres veces el coro y se termina la pieza con la segunda frase de la introducción.

Café Tacuba, *Un viaje*, 2005

Las flores. En esta composición original (versión en vivo) el grupo fusiona el rock y el *ska* con el estilo del Son huasteco. Utilizan el violín y la jarana como instrumentos tradicionales. Como parte del rock el grupo emplea guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, teclado y melódica. La pieza está en la tonalidad de Si bemol mayor y en un compás de 6/8, posteriormente modificado a 4/4. En la introducción de dieciséis compases se hace una referencia al Son mexicano a partir de un rasgueo específico con los acordes Bb - Dm - Eb-F⁷:



Por su parte, el bombo de la batería y el bajo eléctrico acentúan los tiempos tres y cinco, permitiendo al teclado interpretar los acordes basados en el siguiente esquema rítmico:



Después de la introducción, el grupo hace un cambio a un compás de 4/4 para establecer un ritmo de *ska*. Durante el desarrollo de la canción queda como referencia el uso del patrón armónico de la introducción; después de cantar las dos partes del tema hay un puente musical ejecutado por la guitarra eléctrica en la tonalidad de Si bemol mayor, apoyada por la batería en un compás de 4/4 que dura ocho compases. Posteriormente hay un cambio de compás a 3/4 en el que la guitarra retoma la rítmica de un Son huasteco utilizando los acordes Bb - Dm - Ab - Eb - Gb - Bb - Em⁷_{5b} - F⁷ - Bb. Se escucha una modulación a Sol mayor empleando los acordes A - D⁷ - G (en lugar de los acordes Em⁷_{5b} - F⁷ - Bb). Aparece el Son huasteco interpretado con el violín y la jarana huasteca como instrumentos base, los cuales se fusionan con la guitarra eléctrica, que va haciendo rasgueos ahora en un

compás de 6/8, acentuando los tiempos dos, tres, cinco y seis. Entre ambos instrumentos se establece el siguiente patrón rítmico:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Guitarra' and the bottom staff is labeled 'Jarana'. Both are in 6/8 time. The guitar part consists of eighth notes with accents on the 2nd, 3rd, 5th, and 6th beats, with the word 'simile' written below. The jarana part consists of eighth notes with accents on the 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th, and 6th beats, also with the word 'simile' written below.

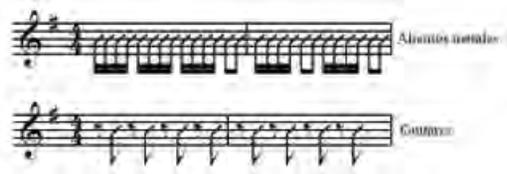
Sobresale el canto con falsete del tema *La huasanga*, interpretado por Alejandro Flores (ex integrante del grupo Zazhil). Por su parte, el bajo y la batería siguen apoyando la rítmica de la introducción. La pieza termina con el final acostumbrado de *La huasanga* en el acorde de tónica.

Los de Abajo, *Latin Ska Force*, 2005

Polka pelazón. En esta pieza el grupo juega con elementos de la música norteña y del *ska*. Para combinar sonoridades la agrupación hace uso del acordeón, la tarola y las trompetas como una forma de remitirnos a lo tradicional. Por su lado, los instrumentos empleados para interpretar *ska* son el bajo y la guitarra eléctricos, los alientos metales, el teclado y la batería. La pieza está en la tonalidad de Mi menor y en un compás de 4/4. La introducción, de ocho compases, está formada con los acordes de tónica y grado quinto siguiendo el esquema rítmico del *ska*, pero en diálogo con la música norteña, la cual se recrea gracias al sonido del acordeón, del bajo (doblado con un sonido grave de algún aliento metal) y la batería, que interpreta un estilo de polca o corrido norteño:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Acordeón' and shows a sequence of chords. The middle staff is labeled 'Batería' and shows a sequence of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Bajo o tumbao' and shows a sequence of eighth notes with the words 'Sur' and 'D' written below.

Por su parte, la sonoridad del *ska* se identifica por las melodías rápidas que interpretan los alientos metales y el rasgueo de la guitarra eléctrica con figuras rítmicas de contratiempo:



La sección “A” (ocho compases) inicia con la entrada de la voz acompañada de un cambio rítmico (parecido a la cumbia) que hacen el bajo y la batería:



En la sección “B” hay un cambio al relativo mayor (G) y su grado V (D⁷), para después regresar a la tonalidad de Mi menor a partir de una melodía discreta del acordeón. Este cambio se interpreta con el esquema rítmico inicial de la introducción, combinado con el de cumbia. En la repetición de la sección “A” se toca la misma estructura de la primera exposición, pero ahora acompañada con los metales y la guitarra eléctrica. Sin embargo, cuando vuelve a cambiar al relativo mayor los alientos metales dejan de tocar melodías rápidas (comúnmente utilizadas en el *ska*) para concentrarse en el uso de intervalos de terceras, lo que nos remite a una sonoridad tradicional. En el interludio se da otro cambio al relativo mayor en el que se tocan los grados IV - I - V - I del modo mayor. El teclado y la guitarra acompañan usando figuras rítmicas de contratiempos, mientras el bajo toca con la técnica de *slap*, de esta manera se establece nuevamente el *ska*. Se regresa a la introducción y a la sección “B”, donde nuevamente los alientos metales crean una sonoridad

Después de la introducción de dieciséis compases aparece un tema ejecutado por la trompeta con sordina, ahora en modo menor (Fa menor), alternando entre la tónica y el quinto grado. Al final de la frase se incorporan los acordes G - C7. En la segunda frase, a partir de un acorde de dominante (F⁷) se escucha una progresión con los acordes B^bm⁷ - E^{b7} - A^{b7M} - Fm⁷ - C⁷ - G - C⁷ - F. Se repite la introducción y comienza el canto de la melodía acostumbrada de *El mixteco*, acompañado de la siguiente figura rítmica:



En cuanto a la armonía, en lugar de utilizar los acordes de tríadas usuales en esta pieza se emplean acordes con extensiones: F⁹ - C⁷ - F⁹ - F⁷ - B^{b7M} - C⁷ - F⁹ - Dm⁷ - Gm⁷ - C⁷ - F⁹. La segunda estrofa cantada se acompaña con un estilo de chachachá y posteriormente de jazz, donde sobresale el *swing* de la batería apoyando los tiempos dos y cuatro del compás, así como el uso del *walking* del bajo eléctrico. Se retoma la introducción para seguir con un interludio en estilo de cumbia, dando paso a los solos. La batería comienza y tiene por acompañamiento el esquema rítmico del Son cubano y el soporte armónico de un mismo acorde que se repite (C⁷). Seguirán el piano y el saxofón. Se retoma el interludio en estilo de cumbia para finalizar sobre el acorde de tónica con novena.

Danza de los negritos. Esta versión es un arreglo en estilo *free-jazz* de una danza huave del Istmo. Originalmente se toca con una flauta de carrizo, tambores y varios caparazones de tortuga, creando una polirritmia específica. La flauta hace un llamado para anunciar los sonos que conforman las distintas danzas. En la versión de Nunduva Yaa la trompeta hace el papel de la flauta para realizar dichos anuncios, y utiliza, al igual que en la versión original, tambores y varios caparazones de tortuga. Esto se fusiona con los instrumentos propios del jazz: trompeta, saxofón, piano, teclado, bajo eléctrico y batería. La pieza da inicio con el llamado de la trompeta que toca una melodía sin un pulso definido, parecida a la original, a la que responden los tambores y los caparazones de tortuga. Al terminar el llamado, los caparazones de tortuga establecen una rítmica en 6/8, y en el arreglo destaca la armonización de la melodía, ya que en su versión original no existe dicho

elemento. El grupo interpreta la danza en la tonalidad de Sol menor y en un compás de 6/8, creando la siguiente figura rítmica como acompañamiento:



Se incorpora la trompeta (sección “A”) con un fragmento del motivo principal, mientras otra trompeta imita las primeras cinco notas del mismo (como el inicio de un canon) haciendo un efecto de eco, para unirse posteriormente al final de la frase con intervalos de tercera. Esta frase se interpreta con el acompañamiento de los acordes Gm⁷ y E^{b7M}₉:

Se repite el tema “A” pero ahora con el periodo completo (dieciséis compases), agregándole un nuevo acorde: D⁷₉₊ después de E^{b7M}₉ para llegar nuevamente a la tónica. Se escucha un pequeño puente musical utilizando los grados I m y V, donde la tarola de la batería apoyará el esquema rítmico de los caparazones de tortuga. Se regresa de nuevo al tema, ahora armonizado a varias voces, con lo que se crea una homofonía en ciertos pasajes. El tema se va desarrollando con el acompañamiento de los acordes ya señalados, y después de cada interludio la melodía tiene variaciones. Tras un *stop time*, los caparazones de tortuga permanecen en 6/8, diluyéndose poco a poco para darle paso al *free-jazz*. El bajo primero interpreta sonidos con armónicos, y posteriormente pequeños y rápidos motivos melódicos, al igual que el piano. La batería establece una rítmica de jazz en 4/4 con el apoyo de un *walking* del bajo eléctrico, a partir de la cual los instrumentos restantes realizan una improvisación colectiva. Después de un clímax sonoro de los instrumentos que improvisan la intensidad disminuye, vuelven a escucharse los caparazones de tortuga y se retoma la improvisación libre por instrumento. Al final de dicha improvisación, la trompeta vuelve a introducir el tema principal con el acompañamiento de la armonía descrita anteriormente. El arreglo finaliza

con los llamados de la trompeta, a los cuales responden los tambores y los caparazones, y termina con un golpe de platillo de la batería.

Palomo, Oaxacado, Sinfonía. *Palomo* es uno de los géneros más interpretados entre los músicos de la Mixteca, el cual puede llevar una salida que se denomina *Oaxacado* y es una parte importante de su desarrollo. En la misma región se conoce como *Sinfonía* a un verso de despedida. En esta versión se respeta la armonía original, pero a la melodía se le hacen arreglos a varias voces al mezclar instrumentos provenientes de la música tradicional (por ejemplo el bajo quinto) y del jazz (piano, saxofones, trompetas, batería y bajo eléctrico, entre otros). El *palomo* está en un compás de 4/4 en la tonalidad de Sol mayor. Como preámbulo a la introducción, la batería crea una armadura rítmica de cuatro compases. La trompeta desarrolla la melodía de introducción acompañada por el bajo quinto y los otros alientos metales (trompeta y saxofón), haciendo ligeras variaciones del tema principal. Esta sección abarca ocho compases en tónica y quinto grado (G - D⁷). Después se toca un compás de 2/4 con el acorde de D⁷ para volver a cuadrar los acentos rítmico-melódicos en los siguientes dos compases, nuevamente en 4/4. Se continúa con otra frase de ocho compases, donde se ocupan el relativo menor y su quinto grado (Em - B⁷), repitiendo el tratamiento de utilizar un compás de dos cuartos para cuadrar la rítmica y la armonía, como preparación a la voz. La sección "A" (veintidós compases) corresponde a la entrada del texto, donde sobresale nuevamente el acompañamiento del bajo quinto utilizando los grados I y V⁷ a manera de recurso para recordar el sonido tradicional. La batería toca un esquema rítmico proveniente del rock, resaltando los acentos de la tarola. Por momentos se escuchan tresillos de octavos en los contratiempos de la batería, mientras el bajo toca figuras rítmicas a tiempo:

The image displays three staves of musical notation in 4/4 time and G major. The top staff, labeled 'Bajo quinto', features a melodic line with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes in the second measure. The middle staff, labeled 'Bajo octavo', shows a bass line with eighth notes and rests. The bottom staff, labeled 'Batería', illustrates a rhythmic pattern with eighth notes and rests, also including a triplet of eighth notes in the second measure.

Se repite la introducción (ocho compases) y el bajo quinto acompaña sobre los acordes de G - D⁷ en frases también de ocho compases, a partir de las cuales improvisa la guitarra eléctrica con escalas jazzísticas dentro de la tonalidad, y en algunas ocasiones con acordes. La batería acompaña el solo de manera discreta, empezando con los platillos y contratiempos, paulatinamente se incorporan la tarola y los *toms* de aire hasta establecer un patrón rítmico de jazz. La improvisación de la guitarra termina cuando retoma el tema principal para volver a la introducción. Se canta otro fragmento de la canción (veintidós compases) que incluye una estrofa de despedida. Para darle paso al *Oaxacado* se cambia de compás (6/8) manteniendo la misma tonalidad: Sol mayor, pasando por el grado quinto. De igual manera, la batería va jugando con esquemas rítmicos provenientes del jazz (mediante el uso constante del platillo y diversas acentuaciones de la tarola), y ahora el bajo eléctrico y el bajo quinto acentúan los tiempos uno y cuatro del compás de seis octavos. Los metales tocan melodías de acompañamiento sobre notas del acorde. Se retoma nuevamente la introducción y el canto para terminar con el verso llamado *sinfonía*, que se acompaña con el piano para finalizar en el acorde de tónica.

Sonaranda de Anastasia, *Puksi'ik'al Xochiltzin*, 2005

El coco. Este Son jarocho se recrea con elementos de música africana y del jazz. El grupo utiliza la jarana jarocho, la quijada de burro y el violín para darle una sonoridad tradicional. Por otra parte, la guitarra, el bajo eléctrico, la batería y el cajón ofrecen una sonoridad más urbana. La pieza está en la tonalidad de Re menor y en un compás de 3/4. Desde la introducción se escucha el tema tradicional de este son, que toca el violín con el acompañamiento de la guitarra con rasgueos en diferentes tiempos del compás:



Cuando el violín se mantiene en una nota larga (Re) la guitarra hace una melodía en obligado utilizando notas de la escala de Re menor, repitiendo la misma figura pero a la octava. Después de un *stop time* vuelve a entrar el violín (sección “A”) con el tema y se establece una polirritmia con la combinación de 3/4 y 6/8 a partir del sonido del bajo (que juega por momentos con el *walking*), la guitarra y la quijada, utilizando la armonía $Dm^7 - A^7$:

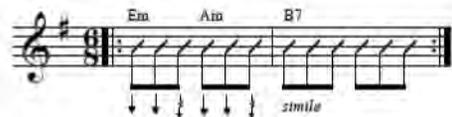
La guitarra va jugando con diferentes rasgueos sobre los acordes de tónica y quinto grado, haciendo al mismo tiempo melodías breves. Al repetirse constantemente el intervalo de inicio del tema principal (que corresponde a los intervalos de tercera descendente La – Fa sobre el acorde de tónica, y posteriormente de cuarta descendente La - Mi sobre el acorde de dominante) combinado con pausas, la guitarra puede mezclar fragmentos de la melodía original con giros nuevos:

Se establece una rítmica constante (ya sin pausas) en la que sobresale la presencia de la jarana jarocho. El violín toca notas largas como una preparación para que el bajo eléctrico sea el que interprete ahora la melodía principal. Se repite el intervalo de inicio del tema principal, con las interrupciones rítmicas señaladas para que la guitarra ejecute variaciones melódicas con notas de la escala de Re menor. Después de otro *stop time* la guitarra toca como solista un “arrullo” para dar paso a una fuga a tres voces independientes, en la que se retoman la melodía de *El coco* y el *Tema Regio* de la *Ofrenda musical*, de J. S. Bach, tomando como base el bajo eléctrico apoyado por la guitarra y el violín. Una vez que se repite la fuga, el grupo retoma el tema principal

para luego incorporar una improvisación a cargo del violín y el bajo, hasta llegar a un clímax sonoro y terminar con el motivo de tercera descendente y el acorde de tónica.

Susana Harp, *Abora*, 2005

La bailarina. Esta composición de Jorge Moreno combina una canción con influencia de lo que se conoce como canto nuevo y un son huasteco. Los instrumentos que aportan el timbre de música tradicional son el violín, la jarana huasteca y la quinta huapanguera. El arpa genera unos sonidos diferentes, sobre todo por las armonías y la rítmica utilizadas. La pieza comienza con una introducción en rubato a cargo del arpa en la tonalidad de Do mayor y en un compás de 3/4 combinado con 6/8. Desde el inicio se escuchan acordes con extensiones: C^{7M} que se enlaza a F^{7M} formando una secuencia armónica que se repetirá. Después de jugar con dicha secuencia, el arpa realiza otros cambios armónicos como parte de la introducción: $Gm^7 - Em^7_{5b} - C^{7M} - A^b alt - Am^9 - Am/G - G^bm^7_{5b} - F^{7M} - C^{7M}$. Se regresa a la secuencia armónica ($C^{7M} - F^{7M}$) para dar inicio al texto, cantando la primera estrofa con la armonía señalada. Se establece una rítmica constante gracias a la combinación de los compases de 3/4 y 6/8. A partir de la segunda estrofa se incorporan el contrabajo y el violín tocando notas con duraciones largas desde las tónicas de los acordes. Posteriormente se hace un *stop time* para desarrollar la rítmica de un Son huasteco y cambiar a Mi menor por medio del acorde de dominante (B^7). La voz se acompaña con el siguiente enlace armónico: $Em - Am - B^7$. Mediante el uso de otra dominante (D^7) se llega al relativo mayor (Sol mayor) pasando por los grados IV (C) y V (D^7) del modo mayor. Se incorporan los instrumentos propios del Son huasteco, pero en esta ocasión en estilo “atravesado”, es decir, en lugar de empezar con un “azote” o rasgueo apagado se comienza con dos rasgueos abiertos, dando la sensación de que la rítmica va atravesada, como lo practican los músicos tradicionales en ese tipo de sones:



El violín realiza los giros acostumbrados del Son huasteco y vuelve a entrar el canto, ahora acompañado de una segunda voz con intervalos de terceras. Después de desarrollarse el Son huasteco hay una variación rítmica-armónica (se regresa a la secuencia armónica de la introducción) con el acompañamiento del violín tocando notas largas. Se retoma nuevamente la letra del principio para terminar con la misma secuencia base: C^{7M} - F^{7M} disminuyendo su velocidad.

Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, *Juglar de fiesta y quebranto*, 2006

Vengo de tierra adentro. Proveniente de la tradición del huapango arribeño, esta pieza es un claro ejemplo de cómo el texto literario puede ser el eje del proceso de fusión. El autor reflexiona, por medio de las décimas, sobre las múltiples identidades que se pueden asumir en un mundo globalizado, pero con una estructura cultural firme, capaz de asimilar los mejores aspectos de la cultura mundial. Generalmente las décimas se interpretan con el acompañamiento del violín, la guitarra huapanguera y la vihuela, pero en este ejemplo son acompañadas con un fondo de música de jazz y rock con melodías improvisadas (tocando notas largas). La dotación instrumental que se emplea es: batería, bajo y guitarra eléctrica, trompeta sintetizada y otros sonidos generados por teclados. La tonalidad es Re menor y el compás de 4/4.

The image displays a musical score for the piece 'Vengo de tierra adentro'. It consists of four staves, each labeled with an instrument: Trompeta (Trumpet), Teclado (Keyboard), Bajo (Bass), and Batería (Drums). The score is written in 4/4 time and the key of D minor. The Trompeta staff features a melodic line with slurs and ties. The Teclado staff shows a harmonic accompaniment with a 'Dms' marking above the first measure. The Bajo staff provides a bass line with slurs and ties. The Batería staff shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

Esta combinación de instrumentos con las décimas cantadas genera un timbre diferente al habitual en estos huapangos. Al finalizar la historia (en décimas), como despedida se retoma un Son huasteco ejecutado con violín, guitarra huapanguera, jarana huasteca, canto con falsete y bajo eléctrico.

Huazzteco, *Huazzteco*, 2006

El querreque. Este Son huasteco se recrea desde el lenguaje del jazz. Los integrantes del grupo usan la dotación instrumental acostumbrada del trío huasteco: violín, guitarra huapanguera y jarana huasteca. Como parte del instrumental jazzístico incorporan el piano, la batería, el contrabajo y la flauta transversa. La pieza está interpretada en la tonalidad de Re mayor (tono que se usa normalmente en este Son) y en un compás de 6/8. En la introducción, a partir de un bajo ostinato apoyado con los platillos de la batería se juega con la repetición del motivo principal de *El querreque*, aunque en esta versión se interpreta de la siguiente manera:

The image displays three staves of musical notation for the introduction of the piece. The top staff, labeled 'Motivo', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then eighth notes G4 and A4, and ending with a quarter note B4. The middle staff, labeled 'Bajo ostinato', is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic pattern of quarter notes: G2, B1, D2, and E2. The bottom staff, labeled 'Platillos', is in 2/4 time and shows a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, and C5.

Debido al uso del piano, la flauta, las ocarinas y los silbatos (tocando notas de corta duración y en diferentes alturas), se escucha una pequeña improvisación colectiva durante la introducción. Después de un *stop time* entra el violín huasteco tocando la melodía acostumbrada de *El querreque*, la cual se acompaña con la jarana huasteca, la guitarra huapanguera, el piano, la batería y el contrabajo, que utilizan los grados I – IV - V en tríadas de la tonalidad de Re mayor, formando una amalgama rítmica:

The image shows a musical score for four instruments: Jarana y Huapanguera, Piano, Contrabajo, and Batería. The score is in 6/8 time and shows rhythmic patterns for each instrument. The Jarana y Huapanguera part is in the treble clef and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Piano part is also in the treble clef and features a simpler rhythmic pattern with quarter notes and eighth notes. The Contrabajo part is in the bass clef and features a rhythmic pattern with quarter notes and eighth notes. The Batería part is in the bass clef and features a rhythmic pattern with quarter notes and eighth notes.

Sin embargo, cuando aparece el texto del Son huasteco se hacen algunas modificaciones en la armonía: D^{7M} - $F\#m^7$ - Fm^7 - Em^7 - A^7_{5+} - D^{7M} - Bm^7 - Em^7 - A^7_{5+} - D^{7M} . En ciertas ocasiones, en lugar de resolver a la tónica (D^{7M}) al final de esta secuencia armónica, el piano toca un acorde de C^{11+} . Tras repetirse esta estructura se regresa al interludio instrumental para alternarse con las estrofas. Se puede escuchar la combinación rítmica que se genera entre los máncicos de la guitarra huapanguera y la jarana, con las acentuaciones que toca el piano (apoyando los últimos cinco octavos de un compás de 6/8). Por su parte, la batería y el cajón enfatizan la rítmica de 6/8, en la que sobresale la acentuación del *hi hat* o contratiempos de la batería, acentuando los tiempos primero y cuarto. Después de cantarse la tercera estrofa con su respectiva combinación con el interludio instrumental se escuchan acordes de dominante (a los dos primeros se les agrega la novena mayor como una forma de anticipar el cambio a una interpretación jazzística en tres cuartos: D^9 - C^9 - G^7 - A^7) para iniciar con la improvisación del violín. Se regresa al compás de 6/8 y continúa la sección de improvisaciones, ahora con la flauta, sobre la misma armonía de acordes de dominante en la que nuevamente se hace un cambio al *swing* del jazz en 3/4. Toca el turno a la improvisación de piano sobre la misma estructura para regresar al canto. Aunque la voz se interpreta a la manera tradicional, al usar acordes de dominante se aprecia una combinación melódica-armónica diferente que le da un timbre especial al arreglo. Para regresar a los acordes acostumbrados de la versión tradicional se acentúa el acorde de C^{11+} y se retoma la estructura de I - IV - V como parte del coro. Durante la coda se modula a Re menor, jugando con el enlace Dm^7 - Cm^7 , sobre el cual la batería interpreta un patrón rítmico más cercano

al rock, mientras surge una improvisación colectiva entre el violín y la flauta para terminar con una armadura rítmico-melódica con el acorde de D^{11+} .

Giant steps. Esta composición del saxofonista John Coltrane es interpretada retomando aspectos rítmicos del Son huasteco. Para iniciar, el violín toca el tema con su repetición, con el acompañamiento del contrabajo eléctrico (*baby bass*) y el piano. Se escucha una modificación rítmica al interpretarse el tema en un compás sesquiáltero acentuado por la batería:



En la exposición del tema la melodía se modifica ligeramente (en su métrica) para cuadrarla al compás sesquiáltero sobre el cual se desarrolla, respetando las alturas. En cuanto a la armonía, ésta no cambia cuando se presenta el tema, ya que se utiliza la original: /B-D⁷-G-B^{b7}-E^b-Am⁷-D⁷/, /G-B^{b7}-E^b-F^{#7}-B-Fm⁷-B^{b7}/, /E^b-Am⁷-D⁷-G-C^{#m}⁷-F^{#7}/, /B-Fm⁷-B^{b7}-E^b-C^{#m}⁷-F^{#7}/.

Después de la presentación del tema comienzan los solos, que se tocan con el acompañamiento de figuras rítmicas provenientes del Son mexicano. El violín improvisa sobre la armonía señalada. El aspecto rítmico permite identificar el proceso de fusión pues, como ya lo señalé, dicho aspecto proviene de una base del Son huasteco en 6/8, aunque el contrabajo va jugando con figuras rítmicas en 3/4 y 6/8:

El piano acompaña los solos acentuando los tiempos uno y cuatro de un compás de 6/8, mientras la batería apoya el de 3/4. Se cambia a un compás de 4/4 para interpretar el tema ahora en estilo de jazz (sobresalen los acentos de los tiempos dos y cuatro en la batería y el *walking* del contrabajo). Se

escucha el solo del piano con la misma estructura rítmica-armónica con la que improvisa el violín. Se regresa al tema inicial con el esquema rítmico sesquiáltero, quedando solamente el sonido de la tarola seguido de un *fade out*.

La bruja. Este Son jarocho es recreado por el grupo Huazzteco a partir de una fusión con el jazz y el blues. La guitarra es el instrumento que por momentos representa la sonoridad tradicional, mientras que el piano, la batería, el violín, la flauta y el contrabajo representan la sonoridad urbana. La pieza está en la tonalidad de La menor y en un compás de 3/4. Desde la introducción (dieciocho compases) se escucha cómo la batería, además de establecer el compás de tres cuartos, también muestra la parte urbana al ejecutar un patrón rítmico muy cercano al blues y a una balada en estilo jazz (al acentuar con el platillo los tres tiempos del compás, en tanto que con escobillas va jugando con la tarola). El enlace armónico Am⁹ - Fm⁷ acompaña las notas largas que ejecutan el violín y la flauta. Después se escucha a la guitarra interpretar el tema principal con ciertas variaciones melódicas y acompañado con otra secuencia armónica, la cual genera un ambiente melódico-armónico diferente:

The image shows a musical score for the introduction of 'La Bruja'. It consists of two staves of music in 3/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the top staff, the chords Am7, D9#9, Fm7M, and Am7/E are indicated. Above the bottom staff, the chords E9#9b9, D9, Bb7/9, and Bb7/C are indicated. The melody in the top staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line in the bottom staff starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3.

Comienza el canto (tema “A”) y se combina la melodía tradicional con el uso de notas blues sobre la armonía de Am⁷ - F^{7M} - E⁷_{9b} - Am⁷. Por momentos el contrabajo interpreta un *walking* acompañado con el *swing* jazzístico de la batería. En el tema “B” la letra se canta con el acompañamiento armónico de una progresión por cuartas: Dm⁷ - G⁷₅₊ - C^{7M} - F^{7M} - Bm⁷_{5b} - E⁹⁺ - Am⁷. Una vez que la voz interpreta las dos estrofas del tema “B” se regresa al tema principal, tocado por la guitarra con la armonía antes descrita, donde se canta en estilo *scat*, resaltando las notas *blue*. Nuevamente se regresa al tema original tocado con la guitarra. Empiezan los solos, primero con el violín y la flauta, a partir de la estructura armónica Am⁹ - Fm⁷ - C^{7M} - E⁷₉₊ - Am⁷. Sobre dicha armonía, y por momentos en un compás de 7/4, el piano, la guitarra

y el contrabajo tocan en el primer tiempo el acorde correspondiente para acompañar los solos:



Toca el turno de improvisar a la guitarra, seguida del piano, sobre las mismas armonía y rítmica anteriores. Para finalizar las improvisaciones la voz hace lo propio con una pequeña sección de *scat*. Se regresa a la sección “B”, con la misma armonía y el mismo esquema rítmico, para retomar nuevamente el tema principal con la guitarra y finalizar en una nota Re, disminuyendo el *tempo* en el acorde Eb *aug*.

La pasión. Este Son huasteco se interpreta desde la perspectiva del jazz. Para mantener la sonoridad tradicional el grupo emplea los instrumentos propios del Son huasteco: violín, guitarra huapanguera, jarana huasteca, y agregan una vihuela (como lo hacen los trovadores de la Sierra Gorda en Guanajuato). Para fortalecer la rítmica utilizan un cajón peruano. En el contexto del jazz la agrupación emplea piano, contrabajo, batería y flauta. El arreglo comienza con una intervención de piano solo en la que se anuncia la armonía que después se retomará en el Son huasteco. Después del piano se incorpora el violín con una pequeña improvisación, sin acompañamiento, para enseguida retomar los giros melódicos acostumbrados de *La pasión*, y se integran al mismo tiempo todos los instrumentos. El Son se toca en la tonalidad de Do mayor, empezando en su grado V. En un inicio el grupo retoma los cambios armónicos propios de este Son huasteco (C - F - G⁷). Rítmicamente hay una amalgama entre el rasgueo de los instrumentos de cuerda y el piano dentro del compás de 6/8. Por su parte, la batería acentúa el compás de 3/4 con los contratiempos:

A multi-staff musical score for a jazz ensemble. The staves are labeled from top to bottom: 'Instrumentos de Cuerda' (String Instruments), 'Piano', 'Bajo-pítmico' (Double Bass), 'Batería' (Drums), and 'Cajón' (Conga). The notation shows rhythmic patterns for each instrument, with the piano part featuring chords and the other instruments providing a complex rhythmic accompaniment.

Cabe destacar que aunque se retoma la armonía original, el piano utiliza algunos acordes con extensiones, como es el caso del acorde G^6 y en otras ocasiones el acorde de tónica con séptima mayor (C^{7M}). En el momento en que aparece la primera estrofa empiezan los cambios armónicos. En este arreglo, en lugar de emplear los acordes antes mencionados (en la versión tradicional del Son se utiliza el cuarto grado), a partir de una dominante (C^7) se cambia a los acordes $F - Fm^7 - C - G^7 - C$ tocados en arpeggios. En los versos de contestación a la estrofa cantada el grupo utiliza una progresión descendente para darle movimiento a la armonía: $F\#m^7_{5b} - Fm^7 - Em^7 - E^{b7} - Dm^7 - G^7_{5+} - C^{7M}$. El violín regresa con otros giros melódicos propios del Son y la armonía original. Continúa el canto con otros versos y se repite la estructura varias veces. Se incorpora la flauta transversa tocando notas largas y apoyando la armonía descendente ya señalada. Después de otro interludio del violín (con el acompañamiento de los grados I - IV - V), al momento de resolver a la tónica la armonía se vuelve a modificar haciendo un cambio a Mi menor, utilizando la siguiente progresión armónica: $Em^7 - Gm^7 - F\#m^7 - Am^7$. Por su parte, la vihuela y el cajón mantienen un patrón rítmico constante en 6/8, mientras la batería va jugando con los tambores y hace una pequeña improvisación. Sobre este esquema rítmico improvisarán el violín, la flauta y, por último, el piano. Aparece nuevamente la voz para cantar otra estrofa utilizando la misma armonía del inicio. Cabe señalar que en este arreglo se retoma el falsete corto propio del Son huasteco. Para finalizar utilizan un enlace armónico de $C^{7M} - Ab - C^{7M} - Db^7$, y concluyen con un acorde de $F\#^7$.

La petenera. El grupo retoma los instrumentos propios del Son huasteco: violín, guitarra huapanguera y jarana huasteca, agregando una guitarra sexta. Estas sonoridades coexisten con las del piano, la batería, el contrabajo y la flauta transversa. La pieza está en la tonalidad de Mi menor y en un compás de 6/8. Al inicio de la composición escuchamos una modificación melódica cuando el violín toca la primera frase del tema principal. En el tercer compás la flauta interpreta una variación de dicha frase, creando un contrapunto con el violín:

Musical score for Violin and Flute. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Violín' and the bottom staff is labeled 'Flauta'. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and rests, indicating a contrapuntal relationship between the two instruments.

De igual manera, la segunda frase del tema es interpretada por el violín y la flauta haciendo el mismo tratamiento contrapuntístico. Cuando la armonía cambia a la tonalidad de Sol mayor (como en el Son tradicional), los dos instrumentos anteriores desarrollan una melodía (en homofonía) con intervalos de tercera para permitir el inicio del canto. Se advierte una combinación armónica, ya que en el quinto compás de dicho cambio la melodía es acompañada con los acordes $D^7 - C^7 - B^{9+}$, empleando figuras rítmicas de negra con puntillo. En el compás trece (cambio de nuevo al relativo mayor) se utiliza la armonía $A m^7 - D^9 - G^6$ también con el acompañamiento de negra con puntillo. Posteriormente se incorporan la batería, el contrabajo y el piano, que en compañía de los instrumentos de cuerda establecen la célula rítmica del Son huasteco fusionado con el jazz, ejemplificada por los contratiempos de la batería y el cajón:

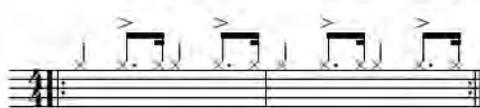
Musical score for Jarama y Huapanguera, Piano, Bajo, and Batería. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Jarama y Huapanguera' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down. The second staff is labeled 'Piano' and shows a melodic line with eighth notes and rests. The third staff is labeled 'Bajo' and shows a bass line with eighth notes and rests. The bottom staff is labeled 'Batería' and shows a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, indicating syncopation.

Comienza el canto caracterizado por el uso del falsete huasteco, por momentos más largo del acostumbrado, acompañado de una armonía diferente: C^{11+} - B^{9+} para cambiar a Mi menor (en lugar del grado V). A partir del canto de las estrofas en cadena (el último verso se convierte en el primero de otra estrofa), el piano aprovecha para hacer arpeggios sobre la armonía original: Em - B^7 - Em - D - C - B^7/D - G, y en ocasiones interpreta algunos acordes con extensiones, sobre todo de séptima mayor y de novena aumentada. En el interludio instrumental el piano toca un tema con influencia barroca, utilizando un contrapunto desde la melodía original del Son. El violín retoma posteriormente esta melodía con pequeñas variaciones al final de la frase. Este recurso le permite al violín continuar con su línea melódica, mientras el piano lo acompaña usando sonidos cortos en diferentes tiempos (como se acostumbra en el jazz cuando otro instrumentista está improvisando). Sigue la pieza con la misma estructura armónica y el violín ahora desarrolla una improvisación recreando motivos de *La petenera*. Toca el turno a la flauta con una improvisación más cercana al jazz, aunque también retoma motivos del tema principal. La guitarra sexta formula su improvisación sobre la misma estructura armónica. En cada cambio al relativo mayor el tema es interpretado homofónicamente, primero entre el violín y el piano, y después entre la flauta y el piano. Continúan otros versos encadenados con la misma estructura rítmica-armónica. La pieza termina con las primeras ocho notas de la introducción ejecutadas en forma alternada por el violín, la flauta y la guitarra. Entre estos instrumentos emiten una nota larga al final (La) con el acompañamiento armónico de Em^{7M} - Em^6 y acentuaciones de negras con puntillo, para terminar con el acorde de Em^9 .

Sinalojazz, *Sinalojazz*, 2006

El niño perdido. Esta pieza tradicional forma parte del repertorio de banda sinaloense y es interpretada por el grupo desde la perspectiva de varios géneros y estilos: jazz, *shuffle* y timba cubana. Debido a que Sinalojazz emplea la trompeta y el saxofón como parte de su dotación instrumental, no es difícil identificar la sonoridad de la banda o la tambora sinaloense en el arreglo. Además de la trompeta y el saxofón, el grupo utiliza piano, batería, tumbadoras, timbales, bajo y guitarra eléctrica. Desde la introducción

se escucha a la batería marcar con los contratiempos el *swing* del jazz en un compás de 4/4, apoyando los tiempos dos y cuatro:



El aspecto melódico es un elemento que sobresale en el arreglo. La introducción de *El niño perdido* se repetirá en varias ocasiones para delimitar las diferentes secciones de la pieza, pero ejecutada en un estilo de jazz. El arreglo está en la tonalidad de Do menor y en un compás de 4/4. Como ya lo señalé, la introducción abarca cuatro compases de batería (solamente los contratiempos) para darle entrada al tema, el cual en esta composición es interpretado por la trompeta y el saxofón (ocho compases), respetando la modalidad menor. En el tema original se utilizan únicamente los grados I y V (Cm - G⁷), en tanto que en este arreglo el grupo combina dichos grados con uno intermedio, que sería el II semidisminuido (Dm⁷_{5b}). Después de los primeros ocho compases, en los que tocan los metales (sin acompañamiento), se incorporan el piano, la batería y la guitarra (con otros ocho compases) para repetir el tema. El bajo interpreta un *walking* propio del jazz, utilizando figuras de cuarto con acentos en el segundo y cuarto tiempos. Luego de la exposición del tema empiezan los solos, con el acompañamiento de un patrón rítmico de *shuffle*:



Se emplean diferentes enlaces armónicos basados en movimientos diatónicos ascendentes y descendentes: Cm⁷ - Dm⁷ - Eb^{7M} - Dm⁷ - Cm⁷, y por movimiento cromático descendente: Cm⁷ - Bm⁷ - Bbm⁷ - Am⁷ - Ab^{7M} - G⁷ - Cm⁷. Esta armonía es apoyada con un *walking* en el bajo usando las notas fundamentales de cada acorde. La guitarra eléctrica desarrolla su improvisación durante dieciséis compases en ritmo *shuffle*, donde se retoma, como ya se ha indicado, el tema principal para delimitar las partes de los solos. El piano continúa con la improvisación sobre la misma estructura armónica y el

mismo patrón rítmico durante treinta y dos compases. Luego de regresar nuevamente al tema principal se escucha un *stop time* para continuar con el solo de la trompeta. En la versión tradicional este instrumento generalmente se interpreta a lo lejos para tocar una melodía preguntando por el niño perdido, al que le responderá el bajo eléctrico en este arreglo. En esta parte se escucha un cambio al relativo mayor (Mi bemol mayor) empezando por el quinto grado, y para enriquecer la armonía el grupo incorpora el grado II menor (Fm⁷), V⁷ (Bb⁷) y regresa a E^{b7M}. Después juegan con el siguiente enlace armónico: A^{b7M} - Gm⁷ - C⁹⁺ - Fm⁷ en un compás de 4/4. Se advierte un pulso más lento, como si fuera la interpretación de una balada jazz, y se regresa luego al patrón rítmico de *shuffle*. Se continúa con los solos, y comienza de nuevo la guitarra durante dieciséis compases para después regresar al tema. Sigue la improvisación del *flugelhorn* durante dieciséis compases. Se vuelve al tema pero ahora con un patrón rítmico de timba (con influencia de jazz latino) y con un cambio a Mi bemol mayor. La tercera sección de solos se desarrolla sobre el enlace armónico de Fm⁷ - Bb⁷ - Eb⁷, estructura que se repetirá varias veces, pasando por la improvisación de timbal y de congas. Como coda retoman una parte del tema nuevamente en *shuffle* para terminar con la clave cubana sincopada (3-2, es decir, se tocan tres tiempos o golpes en un primer compás de 4/4, seguidos de otros dos en el siguiente compás), apoyando el último tiempo con un acorde de Mi^b.

El sinaloense en Sol menor. Esta pieza clásica del repertorio de banda sinaloense se interpreta con instrumentos propios del jazz: piano, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, batería y trompeta, que sirve en esta ocasión como un instrumento pivote, ya que también se utiliza en las agrupaciones de bandas de aliento o tamboras. Desde el título de la pieza se advierte un elemento musical que ha sido modificado: el modo, ya que *El sinaloense* en su versión tradicional está en modo mayor y en un compás de 6/8 en combinación con 3/4. En este arreglo se ocupa el modo menor y un compás de 4/4. Si tomamos como base de afinación la nota La (440 hz), la pieza tocada por Sinalojazz realmente está en la tonalidad de Fa menor. Tal vez el título obedezca al hecho de que la trompeta es un instrumento transpositor a una segunda mayor ascendente, y en consecuencia Sol menor es su tonalidad principal, pero en sonido real el centro tonal de la pieza es Fa menor, mismo que utilizaremos para su análisis. Esta versión de *El sinaloense* inicia con una introducción de dieciséis compases empleando la armonía de Cm⁷ - B^bsus⁴ -

Fm⁹. La guitarra toca una melodía en obligado y se repite cuatro veces dicho patrón armónico. La sección “A” comienza con el tema principal interpretado por la trompeta, pero al utilizar el modo menor la melodía emplea –entre otras variantes– el intervalo de tercera menor, partiendo de la fundamental como nota modificada, así como algunas variaciones en la rítmica:



A lo largo del arreglo, además de ser modificada la melodía al modo menor, en varias ocasiones utiliza síncopas, lo que genera cambios en el esquema rítmico de la melodía original. La armonía de la sección “A” usa la secuencia Fm⁹ - D^{b7M} (acorde de paso) - C⁷₉₊ - Fm⁹ durante quince compases. La batería establece un patrón rítmico de jazz latino en 4/4, mientras el bajo inicia una rítmica sincopada utilizando figuras de negra con puntillo:



Al terminar la sección “A” se vuelve a interpretar la introducción, solamente de ocho compases. Se regresa al tema inicial (“A”) durante dieciséis compases para continuar con la sección “B”, que corresponde en la versión original al cambio al grado IV mayor, sin embargo, en este arreglo el grupo realiza un cambio al grado IV menor (B^bm), pasando por un acorde de dominante (F⁷):



El piano interpreta un tumbao utilizando notas descendentes del acorde de B^bm, mientras el bajo toca notas ascendentes del mismo acorde para llegar ambos al quinto grado (C⁷₉₊) y regresar al de tónica (Fm⁷). Sobre la

El requinto ejecuta un tumbao parecido al del inicio durante otros dieciséis compases para cerrar la introducción. Posteriormente aparece el texto cantado en frases de ocho compases, con el acompañamiento de la armonía ya señalada. Se da paso al coro con un cambio en la secuencia de acordes: A – G – F – G, mientras el bajo (tocado con la guitarra electroacústica) interpreta las figuras rítmicas propias de un Son montuno. Entre las características de este estilo se encuentra adelantar la armonía en el cuarto tiempo del compás:



Se repite la introducción con una pequeña variación en la armonía: A – F – G – F durante dieciséis compases, y se retoma la misma estructura de la pieza. Se toca una melodía en ostinato, primero instrumental y después con la voz, creando un nuevo coro para terminar con la secuencia armónica A – G – A – G – A con figuras de tresillo de cuarto. La pieza termina en el primer tiempo con el acorde de tónica.

Meigas, *Las brujas de Xichú*, 2007

Yutzzin. En esta pieza el grupo crea una fusión entre la tradición del Son huasteco y el rock. Como parte de la dotación instrumental del Son huasteco el grupo emplea la jarana huasteca y la guitarra huapanguera, y aunque no se acostumbra en este estilo musical, incluyen un cajón para apoyar el zapateo. En cuanto a los instrumentos propios del rock, la agrupación utiliza la guitarra y el bajo eléctricos, y la batería. La pieza está en la tonalidad de Sol mayor y en un compás de 6/8. En la introducción de dieciséis compases participan la guitarra eléctrica –tocando los acordes G y C en arpeggios (dos compases por cada acorde)–, el bajo eléctrico y la batería, la cual establece la rítmica principal en 6/8 con la tarola:



La sección “A”, también de dieciséis compases, coincide con el inicio del texto de la canción, el cual está acompañado de la misma secuencia armónica y patrón rítmico de la introducción. En el interludio de cuatro compases la batería toca un esquema rítmico de rock, ya con todos sus componentes (bombo, tarola, platillos), a manera de un adelanto de la nueva rítmica que posteriormente tocarán. Se repite la estructura de la sección “A”. En la sección “B”, de ocho compases, la batería realiza un cambio rítmico a un compás de 4/4, interpretando un claro estilo de rock donde la rítmica que prevalece es la acentuación de negra. Por su parte, el bajo continúa tocando patrones rítmicos en 6/8 y se crea una amalgama rítmica entre ambos instrumentos:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Bateria' and is in 4/4 time. It features a rhythmic pattern of quarter notes and rests, with some notes marked with 'x' above them, indicating a specific rhythmic scheme. The bottom staff is labeled 'Bajo' and is in 6/8 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes marked with 'x' above them, indicating a specific rhythmic scheme.

En la sección “B” se incorpora la guitarra eléctrica con efecto de distorsión (lo que genera una modificación tímbrica) y se realiza un cambio armónico al relativo menor (Mi menor), seguido de los acordes C – G - D⁷/F# (usando un compás de 4/4 por acorde). Se repite la forma “A A B” y posteriormente se incorporan la guitarra huapanguera, la jarana huasteca y el cajón, acompañados discretamente por los contratiempos de la batería en 6/8. Continúa el canto durante cincuenta y cuatro compases. Se retoma la estructura de la introducción y aparece un solo de guitarra eléctrica con efecto de distorsión durante veintiocho compases. La batería nuevamente hace un cambio de compás (4/4) interpretando el estilo de rock. En esta ocasión se dejan semiabiertos los contratiempos de la batería para darle mayor peso al rock durante otros veintiocho compases. Se repite la introducción para finalizar la pieza, apoyando las notas del arpeggio de Do mayor, y se termina en el acorde de Sol mayor.

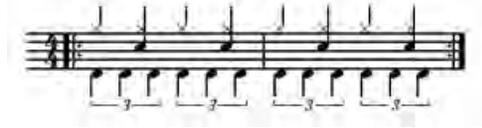
La sonrisa del chacal. En esta pieza se recrea el estilo del Son huasteco mezclado con el rock. El grupo utiliza el violín, la guitarra huapanguera y una guitarra con cuerdas de metal que se tocan en órdenes dobles a la octava

para recuperar la sonoridad tradicional. Para interpretar el rock se emplean la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería y unas tumbadoras. La composición se escucha en la tonalidad de Mi bemol menor (tono no usual en los sones huastecos) y utilizan básicamente un compás de seis octavos. La pieza inicia con una introducción de treinta y cuatro compases que presenta el siguiente enlace armónico: $E^{b}m - B^{7M} - G^{b} - B^{b7} - E^{b}m$ con rasgueos cercanos a la tradición del Son huasteco realizados por la huapanguera y la guitarra. La batería juega con los contratiempos (*hi hat*) en un compás de 6/8, en tanto que con la tarola acentúa constantemente el quinto octavo de cada dos compases:



La sección “A” inicia con la entrada del texto con el mismo acompañamiento de la introducción durante dieciocho compases. En la sección “B” (dieciséis compases) se realiza un cambio armónico hacia el cuarto grado menor (A^{bm}) para regresar al quinto grado (B^{b7}) y resolver a la tónica. Después de repetirse la forma “intro – A – B” continúa el desarrollo de los solos, mismos que comienza el violín con un *lick* de rock para luego emplear notas de la escala respectiva (tónica y dominante), pero sin utilizar los giros melódicos vertiginosos propios del Son huasteco. Sobresalen en esta parte los acentos de la batería y de los instrumentos de cuerda, recreando el zapateo del Son huasteco mediante el uso de figuras de octavo, cuarto, octavo y cuarto en un compás de 6/8. Continúa la guitarra con su improvisación, alternándose con el violín. Se retoman nuevamente las secciones “A” y “B”. Aparece un interludio de dieciséis compases interpretado por la batería, las tumbadoras y el bajo en un compás de 6/8. Este último instrumento acompaña con las notas Mi bemol y Re bemol, mientras la guitarra eléctrica toca la nota Re bemol con un sonido largo y con efecto de distorsión. Una vez establecido el esquema rítmico de rock, la guitarra acompaña con el efecto de distorsión sobre la armonía de la sección “A”. Por su parte, la batería hace un cambio a un compás de 4/4, utilizando los contratiempos semiabierto con la figura rítmica de negra para generar mayor presencia del rock. La tarola apoya el

segundo y el cuarto tiempos del compás mientras el bombo de la batería y el bajo mantienen el pulso en 6/8 al tocar tresillos de negra:



Aparece la voz con un timbre “rasposo” y agudo, como suelen hacer los cantantes de rock al doblar a la octava la melodía original. Sobre la voz, la guitarra eléctrica improvisa de manera discreta utilizando un sonido con efecto de distorsión. Para desarrollar la percepción de “dureza” en el sonido, los contratiempos de la batería se unen al bombo y al bajo, es decir, retoman los tresillos de negra. La composición termina acompañando la letra con los acordes B - D^b - E^{bm} interpretados en un solo compás.

La bruja. En esta composición original no se emplean instrumentos provenientes de la tradición del Son huasteco, ya que se interpreta con la dotación instrumental característica del rock: guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. La pieza está en la tonalidad de La menor en un compás de 6/8. La introducción comienza con una melodía en anacrusa que toca la guitarra eléctrica durante dieciséis compases, sobresaliendo un adorno (eco) que abarca cuatro compases más. Durante esta introducción la guitarra es acompañada por la batería con la siguiente distribución: los platillos realizan acentos en un compás de 6/8, mientras que a lo largo de la pieza los contratiempos (*hi hat*) juegan con el compás de 3/4, generando una combinación rítmica en el mismo compás. La tarola (percutiendo el aro) fortalece el compás de 6/8 al apoyar el primero y el cuarto octavo del compás. Por su parte, el bajo se incorpora tocando la tónica y el quinto grado (con las dos últimas figuras rítmicas de negra del compás de 3/4):

Después de los cuatro compases de eco se repite el tema acompañado con dos guitarras, desarrollando un movimiento melódico (con efecto de distorsión) en homofonía. La batería interpreta el mismo patrón rítmico, pero ahora percutiendo el parche de la tarola. El bajo juega con notas del acorde con figuras rítmicas de negra. Posteriormente una sola guitarra eléctrica retoma un fragmento de la introducción aún con el acompañamiento de tónica y dominante. A lo largo de los últimos ocho compases de la introducción se escucha solamente la rítmica de la batería y el acompañamiento del bajo (con un arpeggio en La menor), así como algunas notas largas de la guitarra eléctrica. La sección “A” inicia con el texto de la canción utilizando los acordes Am - E⁷ - Am - E⁷ - Am - Dm - Am - E⁷ - Am - F - Am - E⁷ - Am. Tras repetirse por tercera vez el tema “A” se lleva a cabo un cambio de compás: 4/4 (sección “B”) fortalecido por la batería mediante el uso de los contratiempos semiabiertos, acentuando el segundo y el cuarto tiempos. En el coro es notoria la evocación del Son jarocho tradicional *La bruja* utilizando los acordes Am - Dm - Am - E⁷. El bajo toca notas del acorde a partir de una rítmica específica:



Por su parte, la voz por momentos se modifica subiendo en intervalos de tercera, sobre todo en el acorde de subdominante. Se escucha otra variación cuando la voz pasa por el acorde de dominante (E⁷), caracterizada por un ascenso a partir de entonar las notas del acorde (Mi, Sol sostenido, Si, Mi). Luego de un *stop time* la voz se queda sola y el arreglo termina retomando los dos primeros compases de la introducción.

Tlachie Blues. En esta ocasión el grupo Meigas utiliza como herramientas de fusión diversos géneros: danza huasteca, blues y rock. Para obtener el sonido tradicional ocupan el violín, la jarana huasteca, la quinta huapanguera y un tambor. A fin de generar los sonidos del rock y del blues emplean guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, flauta y saxofón. La to-

alidad que se escucha en la grabación es Fa sostenido mayor, sin embargo, es probable que los instrumentos se hayan afinado medio tono abajo (tomando en cuenta el La 440 Hz), por lo que los músicos en realidad tocan con las posiciones de Sol mayor. Para efectos del análisis tomaremos como base el tono escuchado: Fa sostenido mayor. La pieza comienza con una improvisación de jarana huasteca utilizando notas de la escala blues de Fa sostenido mayor, acentuando las notas blues (Do natural, Mi natural), pero jugando al mismo tiempo con las notas del acorde mayor. Durante el solo se incorporan un tambor (que se toca con un *tom* de la batería) y los platos de la batería, evocando una sonaja sin un compás definido. La introducción (dieciséis compases) inicia con una melodía interpretada por el violín en un compás de 6/8 que recuerda a una danza indígena. Dicha danza es interpretada con la jarana huasteca, la guitarra huapanguera y un tambor (como el que se utiliza en la danza de voladores de Veracruz) apoyando los tiempos del compás de 6/8. La tarola de la batería acentúa los dos primeros octavos de cada compás:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Jarana y Huapanguera' and contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The middle staff is labeled 'Tambor' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Tarola' and shows a rhythmic pattern of eighth notes, with the first two notes of each measure being accented.

Los grados empleados son I, V, I, IV, I, V, I. La sección “A” comienza con la entrada de la voz, teniendo de acompañamiento las mismas rítmica y armonía de la introducción. Se toca nuevamente la introducción durante dieciséis compases y continúa la voz, pero ahora iniciando en el cuarto grado (como una segunda parte), también de dieciséis compases. Aparece un interludio retomando el tema de la introducción. Sigue el texto, y la voz inicia una serie de repeticiones melódicas con un timbre “rasposo” y utilizando movimientos melódicos que se dirigen hacia las notas blues. Por su parte, la jarana acompaña sutilmente con escalas blues. Al repetirse la introducción, sobre todo en el cambio al grado IV (dieciséis compases), se vuelve a escuchar el cambio de timbre en la voz (“rasposa” y con el uso de notas blues). Se repite la estructura de la introducción y en el compás doce se

hace un *stop time* a partir del cual el violín toca notas rápidas y la voz entona notas agudas, evocando uno de los finales acostumbrados en el blues (con las notas Fa sostenido, Si bemol, Si becuadro y Do sostenido utilizando tres octavos por acorde). Inicia la sección “B” en la que se incorporan la guitarra eléctrica (con efecto de distorsión), el bajo eléctrico, la batería, la flauta transversal (que va improvisando) y la batería durante los doce compases que conforman un blues, mismos que se repiten. Esta parte se interpreta en un compás de 4/4. La segunda vez que se repite el blues, en el compás diez aparece un cambio a rock ocupando nuevamente un compás de 4/4 y los cambios propios del blues.

Huaxin Tecatl. Como se ha podido apreciar, el grupo Meigas se vale principalmente del Son huasteco y del rock para generar una propuesta musical. En esta composición original utilizan el cántaro, el violín y la jarana huasteca como elementos tradicionales. Para generar la sonoridad urbana mediante el rock, el grupo ocupa la guitarra y el bajo eléctrico, la batería, la flauta transversal y las tumbadoras. La pieza está en la tonalidad de Mi bemol mayor e inicia con el acorde de tónica interpretado por los instrumentos de cuerda, con un arpeggio descendente. El compás que se utiliza en este arreglo es de 3/4, establecido por el cántaro al tocar la siguiente figura rítmica:



Después de seis compases donde el cántaro interpreta dicha figura, en el séptimo se agrega uno de 4/4 para darle entrada a la melodía que toca la guitarra durante dieciséis compases. Dicha melodía es acompañada con los acordes $E^b - B - C\# - E^b$. Posteriormente la batería y las tumbadoras establecen un patrón rítmico en un compás de 6/8, sobre el cual la guitarra eléctrica desarrolla un solo (con efecto de distorsión), teniendo de base la armonía de $E^b - E^{7M}$. Se incorporan el violín y la jarana interpretando un Son huasteco con los acordes de tónica y dominante ($E^b - B^7$). La melodía del violín es acompañada al unísono por la guitarra durante dieciséis compases, mientras la tarola apoya los tiempos uno y cuatro del compás de 6/8. Después de la introducción comienza la sección “A” con el texto de la canción acompañada de los acordes $E^b - E^{7M}$, pasando por la variación $B - B^b - B$. Se retoma el

interludio del Son huasteco y se canta otra parte de la letra. El canto adquiere un timbre “rasposo” y agudo (a la octava) evocando el estilo de canto en el rock, con el acompañamiento del sonido de la guitarra (usando un efecto de distorsión) y la fuerza de la batería con un estilo de rock más “duro”, al semi-abrir los contratiempos (*hi hat*) y apoyar con la tarola los tiempos dos y cuatro de un compás de 4/4.



Se regresa al tema introductorio con variaciones en la rítmica para continuar con la letra en un compás de 4/4. A partir del siguiente interludio empieza un solo de guitarra con efecto de distorsión, con el acompañamiento de la flauta transversa tocando notas largas. Desde un esquema rítmico establecido, los instrumentos van desarrollando un *crescendo* para llegar a un clímax sonoro mientras la guitarra sigue improvisando. La coda comienza con un obligado rítmico sobre un compás sesquiáltero, como se muestra a continuación:



Na'rimbo, *Un poco más...*, 2007

La tortuga del arenal. Este arreglo permite el diálogo entre el Son istmeño y el lenguaje del jazz. La marimba juega un papel central en la sonoridad tradicional, mientras el piano, la batería, el bajo eléctrico y las percusiones apoyan el sonido jazzístico. El arreglo retoma el compás y la modalidad originales: 6/8 y menor, respectivamente. La pieza está en la tonalidad de Sol menor e inicia con un fragmento del tema original (solamente el primer compás), a partir del cual se genera una variación melódica mediante el uso descendente de notas de la escala de Sol menor. Este fragmento es acompañado con la armonía $Gm^7 - F - E^b - D^7 - Cm^7 - D^7$:

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time. The top staff is divided into two sections: 'Original' and 'Variación'. The 'Original' section has a Gm7 chord, and the 'Variación' section has an F chord. The bottom staff is labeled 'Variación' and contains four measures with chords Eb, D7, Cm7, and D7.

Como parte de la introducción se desarrolla una armadura rítmica-melódica (ocho compases de siete cuartos, poco común en la música tradicional) interpretada por el piano, el bajo y la batería. Para construir dicha armadura nuevamente se escuchan las notas de la escala menor armónica de Sol menor, la cual se repite a lo largo de la pieza. Inicia la sección “A” con una frase de ocho compases en un compás de 6/8. La segunda frase, también de ocho compases, es interpretada con una variación rítmica al ocupar un compás de cinco y otro de seis alternadamente, esquema que servirá para exponer la melodía original pero con variaciones en la armonía: D^{7}_{9+} (por entrar en anacrusa) – Gm - D^{7}_{9+} - Gm - $B^{b}m^{6}$ - E^{b7M}_{9} - D^{7}_{9+} - Gm. En la sección “B”, la primera frase se acompaña con los acordes de tónica y dominante, pero continúa con la alternancia rítmica entre uno de cinco y uno de seis octavos, hasta completar los ocho compases. La segunda frase se toca mediante una progresión armónica por cuartas: Cm⁷ - F⁷ - B^{b7M} - E^{b7M} - Am⁷_{5b} - D^{7}_{9+} - Gm, repitiéndose dos veces. Se continúa con la armadura rítmica-melódica empleada en la introducción, ahora como interludio para regresar nuevamente a la sección “A” con sus variantes rítmicas ya señaladas. Se repite también la sección “B” con la misma estructura. El vibráfono inicia las improvisaciones con el acompañamiento armónico de la tónica y la dominante, así como la variación por cuartas en un compás de 6/8 ya señalada. Sigue el solo del piano con la misma estructura armónica en la que el bajo hará algunos cambios en la rítmica, utilizando el *walking* acostumbrado en el jazz. Continúa el solo de la marimba con el mismo tratamiento armónico. Toca el turno al solo del bajo eléctrico siguiendo la misma estructura armónica, pero acompañado exclusivamente por las tumbadoras y las maracas. Termina su improvisación tocando los acordes con arpeggios. Se incorpora la marimba, sin acompañamiento, haciendo una melodía a varias voces con textura homofónica. Posteriormente los demás instrumentos retoman el

acompañamiento sobre la tónica y la dominante durante dieciséis compases, quedándose en la nota Re como pedal. Después de un *stop time* se regresa a la sección “A” para terminar con otra armadura rítmica-melódica durante ocho compases de 6/8, y terminar en el acorde de tónica.

La Martiniana. En este arreglo se fusionan tres tradiciones musicales: el Son istmeño, el jazz y el funk. Como característica tímbrica del primer género el grupo experimenta con el sonido de la marimba; para recrear las sonoridades del jazz y del funk Na’rimbo usa bajo eléctrico, guitarra eléctrica, batería y percusiones (tumbadoras). El arreglo fue hecho en la tonalidad de Do menor y en un compás muy diferente al que se utiliza en los sones del Istmo: 7/4. Dentro del compás de 7/4 el grupo va cambiando los acentos, lo que genera la sensación de usar varios tipos de compás. La introducción inicia con sonidos libres producidos por la batería, las tumbadoras, la guitarra y el bajo dentro de la tonalidad de Do menor, es decir, sin un pulso constante. A partir de una marca o señal aparece un pulso estable con un esquema rítmico con el que se acompaña el tema interpretado por el vibráfono (sección “A”). Es importante resaltar que dicho tema es interpretado con variaciones debido al compás de 7/4. La batería es el instrumento que establece las acentuaciones del compás de 7/4 y al mismo tiempo nos permite escuchar un estilo interpretativo de jazz/funk, es decir, los contratiempos (*hi hat*) tocan valores de octavo, jugando en algunas ocasiones con las síncopas y los silencios, mientras la tarola apoya los tiempos tres y siete:



Por su parte, en la primera frase de la sección “A” la guitarra interpreta los acordes originales de *La Martiniana* (con algunas extensiones sobre todo de séptima y determinados acordes de paso), pero con rasgueos de funk, es decir, en lugar de tocar los grados I y V ($Cm^7 - G^7$), se escucha $Cm^7 - Dm^7_{5b}$ (acorde de paso) - $G^7 - Cm^7$. En la segunda frase de la sección “A” se retoman los acordes acostumbrados en esta pieza: $Fm^7 - G^7 - Cm^7$. En la sección “B” la melodía se toca con la marimba y con el acompañamiento de la guitarra usando los acordes habituales: (I - V). La guitarra hace un cambio armónico a partir de una progresión por cuartas, misma que se repite dos veces: $Fm^7 -$

B^{b7} - E^{b7M} - A^{b7M} - Dm⁷_{5b} - G⁷ - Cm⁷. Las tumbadoras apoyan tímbricamente la presencia del estilo funk. A partir de una armadura rítmica-melódica se escucha un *stop time* para dar paso al solo de la guitarra eléctrica, todavía en un compás de 7/4. El solo se desarrolla siguiendo el acompañamiento de las secciones “A” y “B”. Toca el turno de improvisar al bajo, en un inicio con el acompañamiento de sonidos aleatorios (sin un pulso definido), hasta que la guitarra establece nuevamente un esquema rítmico de jazz/funk. De igual manera, el solo del bajo se desarrolla con la misma estructura armónica de las secciones “A” y “B”. Continúa la improvisación del vibráfono con el mismo tratamiento rítmico-armónico. Viene un interludio con un pulso irregular o libre, acompañado del bajo con el acorde de tónica. Se escucha un solo de batería utilizando también el compás de 7/4, para finalizar con un *fade out*.

La madrugada. Esta propuesta musical se basa en la fusión de dos géneros: el Son jalisciense y el jazz. Si bien el grupo no emplea ningún instrumento del primer estilo musical (violines, guitarrón, vihuela, arpa), el timbre producido por la marimba nos remite a una sonoridad tradicional mexicana, aunque dicho instrumento no forme parte de la dotación instrumental de los sones de Jalisco. La agrupación experimenta con instrumentos que han sido utilizados en el jazz: vibráfono, piano, bajo eléctrico, batería y percusiones (tambores batá). La pieza está en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 6/8 combinado con 3/4. Sin embargo, desde la introducción encontramos elementos tímbricos, melódicos y rítmicos que le dan una sonoridad diferente al son de *La madrugada*. La pieza inicia con el sonido de tambores batá en 6/8 (durante ocho compases), al que se suma un bajo ostinato de cuatro compases tocado por el bajo eléctrico:



El piano entrará en el compás diecisiete, tocando en el primer tiempo un acorde de D *aug* y repitiendo cuatro veces esta estructura. Como parte de la introducción el vibráfono toca un fragmento del tema original, pero modificado melódicamente (se usan notas del acorde aumentado) durante ocho compases (mismos que se repiten), haciendo un contrapunto con el bajo ostinato:



Se toca el tema original con el vibráfono, en el que se utilizan los acordes y la melodía acostumbrados: D - D⁷ - G - D⁷ - G - D⁷ - G - A⁷ - D en la primera frase, y D - E⁷ - A⁷ - G - A⁷ - D en la segunda. Posteriormente se escucha una frase en obligado con todos los instrumentos, sobre el acorde de Bm, a manera de puente para iniciar el solo del piano a partir de la armonía G^{7M} - Bm⁷ (en el último compás del solo se cambia el Bm⁷ por el acorde D^{7M}, transformándolo después en acorde de séptima como preparación para regresar a la tonalidad de Sol mayor). Los tambores batá continúan con su toque en 6/8, mientras la batería juega con el sonido de los platillos. Continúa el solo del piano sobre la armonía original. Se retoma el obligado rítmico-melódico utilizado como puente, para cambiar al solo del vibráfono con la misma armonía (G^{7M} - Bm⁷). Se incorporan el bajo y el piano a partir de una melodía en obligado que se repite:



Bajo este esquema rítmico-melódico, y con el acompañamiento de los tambores batá, toca el turno al solo de la batería, que mantiene una rítmica en 6/8. Al terminar su improvisación, el piano toca un acorde de B⁹⁺ como preparación para retomar un fragmento de la melodía original. El bajo eléctrico se incorpora con una melodía en obligado (sobre las notas del acorde Mi menor) que, al mezclarse con el fragmento de la melodía original en la tonalidad de Sol mayor, crean un efecto sonoro interesante:



En la segunda frase se retoma la armonía original (D - E⁷ - A⁷ - G - A⁷ - D) para terminar la pieza con una escala ascendente desde la nota Si, pasando por Do sostenido, Re, Mi, hasta llegar al Fa natural o becuadro.

Zazhil, *Sones de luna nueva*, 2008

La caballada. En este arreglo del repertorio que ellos mismos denominan Son Mexicano Fusión, el grupo experimenta con un Son de Tierra Caliente del estado de Michoacán y el género de rock. En la introducción el grupo interpreta a la manera tradicional el Son de *La caballada* ocupando el arpa grande, la vihuela, la guitarra de golpe o colorada, dos violines, y como un esbozo de lo que será la mezcla tímbrica surge la presencia de los saxofones haciendo una especie de heterofonía más evidente en los finales de frase. La pieza está en la tonalidad de Sol mayor y en un principio utiliza un compás sesquiáltero. Después de presentar el tema con el canto tradicional del jananeo, el grupo hace un *stop time* y queda solamente el violín acompañado por un tambor durante dieciséis compases. Se retoma la introducción, pero ahora con mayor presencia de los saxofones. Después de un interludio tocado por el tambor (yembé) se escucha el sonido del arpa, pero en la tonalidad relativa menor (Mi menor) pasando por su quinto grado (algunas veces, en vez de darle el carácter de dominante lo transforma en un acorde menor). Posteriormente el arpa se utiliza como instrumento de percusión al “cachetearla”, es decir, se percute la tapa con ambas manos, como se acostumbra en la región de Tierra Caliente. Enseguida entra el bajo eléctrico haciendo una figura obligada durante ocho compases, a la que se sumará el arpa con el acompañamiento de la batería en un estilo de rock en seis octavos:



Con esta estructura, la flauta transversal inicia una improvisación. Nuevamente aparece el canto (incluido el jananeo) con el acompañamiento del bajo y la batería. Finalmente vuelve a entrar el Son con los instrumentos tradicionales, además de los saxofones, pero ahora con la presencia de la batería en un estilo más “duro” de rock:



La pieza repite su estructura armónica para terminar con la cadencia V-I.

La Mediu Xbiga. Este Son proveniente del Istmo de Tehuantepec comúnmente se interpreta en las bodas. En este arreglo el grupo retoma elementos del rock y del jazz para fusionarlos con el Son tradicional. La versión está en la tonalidad de Mi menor y utiliza una combinación de compases de 3/4 y 6/8 (sesquiáltero). La introducción de la pieza comienza con una melodía (en anacrusa) acompañada de guitarras acústicas. En cuanto a la armonía, en la sección “A” no hay variaciones, ya que se utiliza la acostumbrada: Em - Em/F# - Em - Em/F# - Em - C - B⁷ - Em - C - B⁷, en una estructura que abarca dieciséis compases. En la sección “B” hay un cambio al relativo mayor, es decir, a Sol mayor, pasando por su grado quinto (D⁷) para regresar nuevamente a Mi menor (abarcando doce compases). Después de presentarse el tema completo (“A” y “B”), éste se repite pero ahora con el acompañamiento de la batería y el bajo eléctrico. Aparece un primer cambio a la tonalidad de Re menor, moviéndose por los mismos grados que en la tonalidad original (Mi menor), pero se tocan solamente los primeros ocho compases de la primera frase (“A”). Se incorpora el violín tocando notas de la armonía correspondiente y utilizando figuras rítmicas de octavos. Se escucha otro cambio, ahora a la tonalidad de Do menor, tocando solamente los primeros ocho compases de la sección “A”, al igual que en la tonalidad de Re menor. Se incorporan al discurso melódico el clarinete y la flauta, apoyando la melodía que conforma la primera frase (“A”) con algunas variaciones en los finales. Se regresa a la tonalidad de Re menor y se escucha de manera más clara el juego de melodías (heterofonía) que crean la guitarra, el bajo, el violín, la flauta y el clarinete. Nuevamente se dirigen a la tonalidad de Do menor tocando el fragmento melódico ya señalado. Después de repetir el cambio de tonalidades la pieza regresa al tono original (Mi menor) tocando la melodía completa (los dieciséis compases que conforman la sección “A” y los ocho de la sección “B”) y agregando dos compases como preparación para que la guitarra eléctrica improvise usando un efecto de distorsión. Continúa el juego melódico (heterofonía) que hacen los instrumentos antes mencionados con el acompañamiento de la batería. Al volverse a tocar la melodía, como

ya lo indicamos, la guitarra eléctrica improvisa sobre la misma armonía y la batería establece un ritmo más cercano al rock:



A estos elementos se suma la improvisación del clarinete, mientras la batería apoya la melodía con varios tambores anunciando el clímax de la pieza. Después se regresa a la melodía original tocada por las guitarras (tema “A”), primero sin acompañamiento y luego incorporándose nuevamente el bajo y la batería. En la sección “B” se integran los otros instrumentos: violín, clarinete y flauta, para crear nuevamente, por momentos, una especie de polifonía improvisada (heterofonía) a partir de la melodía base. Como parte de la coda se disminuye la velocidad del tiempo mientras el clarinete desarrolla una pequeña improvisación con el acompañamiento de la guitarra y el violín, a la que se incorporan, para finalizar, los otros instrumentos en el acorde de Em.

La Troupe, *25 años de diversión*, (s/f)

Kábula Gandul. Este grupo presenta espectáculos para niños con montajes que incluyen payasos, títeres y el acompañamiento musical con composiciones originales en diferentes géneros y estilos. En este ejemplo se ocupa la base armónica del Son huasteco *La petenera*, fusionada con un ritmo de *boogie*. Es evidente el interés del grupo por jugar con aspectos de la música árabe y el Son huasteco. El texto de la canción será parte importante en el proceso de fusión, ya que en lugar de cantar las coplas tradicionales del Son huasteco se habla de una historia urbana (empleando palabras de origen árabe pero de uso común en nuestro país). Este arreglo consta de dos partes: la primera está en la tonalidad de Mi menor y en un compás de 3/4, donde se juega con escalas y timbres del Medio Oriente. El grupo no utiliza instrumentos propios del Son huasteco, salvo el violín, que se incorpora en la segunda parte con giros melódicos cercanos al Son huasteco. Asimismo, el uso de una percusión parecida a la *darbuka* fortalece la influencia árabe.

Por medio de la utilización de diversos instrumentos sintetizados (con la ayuda de un teclado o sintetizador), como la flauta, el bajo y la guitarra, se escuchan varias escalas donde resalta el modo frigio como base de la improvisación. Sobre un acorde de Mi menor (todo el desarrollo de esta primera parte está en dicha tonalidad) se emplea la siguiente figura rítmica como acompañamiento:



En el texto de la canción se cuenta la historia de un comerciante a quien le llaman *Kábula Gandul*, que viene del “lejano Oriente”, acompañado de su camello, a vender mercancías en nuestro país. Al terminar la primera parte de la historia el teclado improvisa con escalas árabes bajo el acorde de Mi menor. Al finalizar la improvisación se escucha un *stop time* y entra la segunda parte de la canción, la cual se caracteriza, como ya he comentado, por la apropiación de la armonía de *La petenera*, pero en la tonalidad de Si menor. El compás utilizado es de 4/4 debido al estilo *boogie* con el que fusionan la armonía del Son huasteco. Esta segunda parte inicia con las trompetas sintetizadas y con el acompañamiento de los contratiempos de la batería durante cuatro compases:



Se incorpora una voz femenina (Verónica Ituarte) que continúa con la historia de *Kábula Gandul*, también con el acompañamiento de los contratiempos de la batería durante cuatro compases. Aparecen los otros instrumentos, y el bajo marcará las acentuaciones del compás de 4/4 al tocar figuras de cuarto durante ocho compases. La armonía empleada en esta parte es Bm - G - F#7. La batería continúa apoyando los tiempos uno y tres para darle paso a la armonía de *La petenera* en Si menor (Bm - F#7 - Bm - A - G - F#7 // A7 - D - A7 - Bm - F#7 - Bm - A - G - F#7), fusionada con el estilo de *boogie*. Los metales “sintetizados” también van apoyando la armonía, pero contrario a la forma en que toca la batería, acentúan los tiempos dos y cuatro, dándole forma al estilo. Una característica armónica importante es que en dichos apoyos generalmente utilizan acordes de séptima de dominante con novenas

aumentadas. Esta estructura rítmica-melódica se repite en varias ocasiones, teniendo como interludio entre cada estrofa ocho compases de Bm - G - F#7. A partir del tercer interludio se incorpora el violín usando notas de la armonía y haciendo figuras rítmico-melódicas cercanas al Son huasteco, con la utilización de dieciseisavos durante ocho compases. Continúa otra parte del texto con la misma estructura armónica (sobresale el acompañamiento del violín por sus giros parecidos a los del Son huasteco), en la que se narra cómo *Kábula Gandul* se pierde en la ciudad de México y tiene que cruzar la Alameda en su camello para instalarse entre “las calles de Venezuela casi esquina con Brasil”. Al observar que hay muchos “arbanos” se queda en la ciudad para convertirse en un “chilango” más. Cabe destacar el carácter lúdico del texto, ya que el grupo principalmente se orienta a un público infantil. La pieza termina con el interludio ya señalado durante ocho compases.

Mitote Jazz, *Carreta de sueños*, (s/f)

La voz del trueno. Esta composición recrea un canto del folclor purépecha fusionado con el jazz. El grupo emplea instrumentos de la tradición indígena, como el caracol y los sartales, así como el cajón. En el terreno de la tradición jazzística utilizan el piano (instrumento rector en el arreglo), el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y el violín. La pieza comienza con toques de caracoles seguidos de un texto hablado en algún idioma indígena (no identificado en la grabación), con el acompañamiento de los sartales. Éstos establecen un pulso regular usando figuras de cuarto que apoyan el primer y el tercer tiempos de un compás de 3/4.



Se expone el tema principal, ahora cantado en español, con el acompañamiento de los sartales, y luego aparecen los otros instrumentos en la tonalidad de Sol menor (agregándole la séptima menor al acorde: Gm⁷). El violín desarrolla una pequeña improvisación, todavía en un compás de 3/4. Es importante destacar cómo, en su conjunto, las percusiones retoman un patrón rítmico parecido al de las pirekuas:



La pieza cambia a modo mayor (Sol mayor) empleando los siguientes acordes: G^{7M} - Am^7 - Em^7 - G^{7M} - E^{b7M} - D^7 - C^{7M} - D^7 , y regresa a la tonalidad de Sol menor. Continúa la voz hablada (en idioma indígena), con el acompañamiento del esquema rítmico ya descrito y las percusiones. Posteriormente el piano desarrolla una improvisación utilizando un *walking* en la mano izquierda sin un centro tonal estable, lo que genera una fusión tímbrica entre el sonido de la voz hablada y la línea melódica de los graves del piano. Se regresa a la sección “B” para concluir el texto hablado de la canción y se disminuye el pulso general de la pieza.

Rodrigo González, *El profeta del nopal*, (s/f)

Tiempo de híbridos. Rodrigo González, mejor conocido como *Rockdrigo*, fue uno de los pioneros del rock rupestre en México, movimiento que, entre otras cosas, se caracterizó por el uso de instrumentos acústicos en respuesta a los grandes despliegues tecnológicos de los grupos de rock extranjeros. En esta composición el autor hace una mezcla de una canción ranchera con el rock urbano. La guitarra acústica juega un papel de instrumento pivote, pues funciona para ambas tradiciones musicales por el uso que le da el compositor. La pieza está en la tonalidad de Re mayor y utiliza un compás de 4/4. La introducción corre a cargo de la guitarra que toca una melodía sobre la escala de Re mayor, usando intervalos de terceras al estilo de la música ranchera. La letra de la canción en sí misma es una característica de fusión, pues aborda de manera hipotética y lúdica cómo sería la vida en cualquier rancho de un pueblo mexicano que estuviera impregnado de elementos tecnológicos urbanos (“nopales automáticos y charros cibernéticos”). De ahí el nombre de la pieza, pues el autor consideraba su momento como un “gran tiempo de híbridos”. Una parte de la historia (sección “A”) se narra con el acompañamiento de la guitarra (empleando un solo rasgueo en el primer tiempo de cada compás). Este instrumento establece diferentes estilos de acompañamiento: rasgueos rápidos y continuos, y arpeggios. Se escucha un interludio esencial en el arreglo, porque sirve como puente entre la música

ranchera y el rock. Dicho interludio se interpreta sobre la tonalidad de Re mayor usando el siguiente enlace armónico: $D^9 - D^9/C - D^{11}/B - D^{11}/B^b$. Los rasgueos que emplea la guitarra evocan un estilo de rock al usar figuras de octavos y acentuar el tercer tiempo:

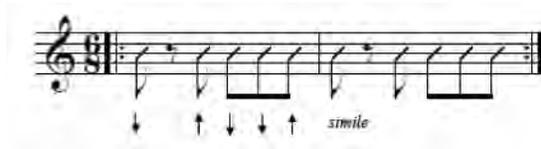


Se incorpora la armónica diatónica (en lugar de la de blues), que también funciona como instrumento pivote por la manera en que es interpretada. Continúa la historia, ya con el acompañamiento de rock, pasando por los grados IV - I - V^7 - I, aunque en algunos momentos cambia el orden de los mismos. Al terminar la historia el autor concluye que el proceso de hibridación ha sido disparejo y ha generado “falta de identidad”. Se retoma el interludio ya descrito y la armónica vuelve a incorporarse, ahora con más intensidad y jugando con una de las notas blues (el séptimo grado, es decir, la nota Do) y con la nota fundamental Re, y utilizando figuras de tresillos de octavo. Para concluir la pieza se regresa a la introducción (movimiento melódico diatónico con intervalo de terceras) y se termina con uno de los finales acostumbrados de la música tradicional mexicana, el enlace V - I (A^7 - D).

Huapanguero. En esta composición el autor recrea un Son huasteco pero con una mirada urbana a través del blues. Al igual que en la pieza anterior, Rodrigo González utiliza la guitarra acústica y la armónica diatónica, acompañadas de una maraca o guaje. La composición está en la tonalidad de Do mayor y en un compás de 6/8. La pieza inicia con la guitarra haciendo arpeggios sobre los acordes de Do mayor y Sol mayor durante ocho compases. Posteriormente entra la armónica tocando la nota Sol y simultáneamente se integra la maraca o guaje con la siguiente figura rítmica, dando la sensación de una danza:



Inicia el canto (sección “A”) acompañado de un desarrollo armónico con los grados VI - IV - V - I de la tonalidad de Do mayor. A partir de un *stop time* en el acorde de tónica se cambia la manera de interpretar la guitarra (parafraseando un huapango urbano):



Continúa la sección “B”, donde hay más movimiento armónico: E⁷ - Am - D⁷ - G - B⁷ - Em - B⁷ - Em. Sigue un interludio en el que la guitarra retoma los arpeggios de Do mayor y Sol mayor. En esta ocasión la armónica improvisa sobre dichos acordes. Se repite dos veces toda la estructura de la pieza mientras el texto sigue contando la historia. Por su parte, la maraca o guaje siempre va acompañando con la figura ya señalada y con algunas variaciones. En la coda se canta el coro con el acompañamiento de los acordes G - C - G - C - A⁷ - D⁷, terminando la pieza con el efecto de *fade out*.

Son de Barro, *Agua y Tierra...*, (s/f)

La gallina. Esta pieza compuesta por el grupo Chuchumbé, pero con el arreglo de Son de Barro, hace una mezcla entre el Son jarocho y la música afrocaribeña, concretamente con la rumba. Debido a que ambos géneros tienen raíces o influencias negras, el resultado es una amalgama tímbrica específica. Como parte de los instrumentos propios del Son jarocho el grupo emplea la jarana y el requinto jarocho. Para recrear la sonoridad de la rumba, Son de Barro utiliza los bongós, la guitarra acústica, las claves, alguna percusión de sacudimiento parecida a una maraca y el bajo eléctrico. La pieza está en la tonalidad de La menor y en un compás de 4/4. La introducción comienza con el bajo eléctrico tocando las tres primeras notas de la escala de La menor (ascendente y descendientemente), acompañado de la jarana jarocho durante seis compases. La jarana inicia un acompañamiento combinando las figuras rítmicas del Son con las de la rumba, lo cual crea un estilo específico de acompañamiento:



Enseguida entran la guitarra acústica y el requinto jarocho que durante ocho compases tocan una melodía (con intervalos de tercera) con notas de la escala de La menor, usando figuras de octavo. Se incorporan los demás instrumentos con el acompañamiento de los acordes Am y G (dos compases por acorde), como preludeo para que inicie la voz. Como ya lo mencioné, la jarana juega con dos estilos de acompañamiento y a ella se suma el bajo eléctrico interpretando una célula rítmica de rumba:



Se integran las claves con el esquema rítmico 3-2, y las maracas tocan figuras de octavo en los cuatro tiempos del compás, con lo que se redondea la fusión rítmica de *La gallina*:



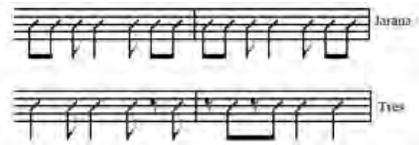
La voz inicia con los versos (con su respectiva repetición y contestación) durante la sección “A”. Después se escucha el coro cantado a tres voces (con el mismo movimiento melódico pero en diferentes intervalos) y se agrega al final una nueva secuencia armónica: Am - G - F - E⁷ - Am. Se regresa nuevamente al interludio sobre los acordes Am - G, sobre el cual improvisan la guitarra y el requinto jarocho al mismo tiempo, combinando notas de la escala menor (con sus respectivas notas de paso) y retomando algunas ideas de la melodía principal. El requinto jarocho improvisa con notas rápidas; por el contrario, la guitarra lo hace con notas largas en intervalos de tercera. Se cantan otras dos estrofas con la misma estructura (repetición y contestación) seguidas del coro. Se escucha otro interludio donde ahora improvisa primero el requinto jarocho y después la guitarra. Se regresa al coro cantado a tres voces y se termina la canción en el acorde de tónica.

Los pollos. Este Son tradicional del estado de Veracruz es recreado a partir de la influencia de la guaracha cubana. Debido a que es únicamente la jarana jarocho la encargada de mostrar la sonoridad veracruzana, el timbre general

de la pieza adquiere importancia en el arreglo al fusionarse la jarana con los demás instrumentos: bajo eléctrico, tres cubano, bongós, claves y maracas. El Son está en la tonalidad de Sol menor y en un compás de 4/4. La introducción de la pieza comienza con una base rítmica de guaracha que tocan solamente los bongós durante dos compases. Sobre dicha base se incorpora un tumbao a cargo del tres cubano, en un principio acompañado por el bajo con notas largas. El tumbao está formado por la siguiente estructura armónica: Gm - Cm - Gm - D⁷ (dos compases por acorde). Posteriormente se incorpora la jarana jarocho jugando con el siguiente esquema rítmico:



Que al conjuntarse con el patrón rítmico del tumbao (tocado por el tres cubano) generan una diversidad de acentos muy particular:



Las estrofas son cantadas con su repetición y contestación siguiendo el esquema armónico antes mencionado. Por su parte, los bongós siguen haciendo el “martillo” o base para mantener el estilo de guaracha, y las claves ahora tienen una rítmica sincopada:



Al no ocuparse el requinto jarocho en este arreglo, la melodía se ejecuta con el tres cubano. El grupo utiliza nuevamente el recurso de cantar el coro a varias voces en bloque, con el mismo dibujo melódico, pero con diferentes intervalos (homofonía). Después del coro aparece un interludio que sirve para que el tres cubano inicie una improvisación; en ese momento la jarana jarocho deja de tocar para permitir que dicha improvisación tenga mayor sonoridad. La pieza finaliza con otro solo del tres cubano, bajo la misma estructura armónica, para terminar en el acorde de tónica.

V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

1. Hablar de fusión en los ámbitos de la música popular urbana y la tradicional significa remitirnos a un proceso cultural propio del siglo XX. En la cultura, y particularmente en la música, se habla de fusión cuando determinados elementos de un ámbito cultural llegan a formar parte de otro, mezclándose y propiciando un cambio en su naturaleza. De esta manera, dicho cambio sólo puede existir gracias a los elementos que se han mezclado para dar lugar a eso que es nuevo y distinto. Como hemos visto, la vertiente de fusión se desarrolló básicamente por la aparición de una industria musical que permitió que las músicas populares urbanas fueran difundidas y consumidas a nivel masivo, y también como resultado del surgimiento de la tecnología digital que facilitó a las disqueras independientes la producción de fonogramas de música alternativa. Así, las llamadas músicas de fusión (que surgen como un término medio entre la tradicional y la popular urbana) actualmente existen en prácticamente todo el mundo, con sus procesos particulares de creación, difusión y recepción. En nuestro país dicha vertiente empezó a desarrollarse a finales de la década de los sesenta, cuando aparecieron los primeros grupos y músicos que empezaron a mezclar ex profeso géneros y estilos de la música tradicional mexicana (indígena o mestiza) con músicas provenientes del entorno popular urbano.

En la década de los setenta surgieron grupos urbanos como Canek, On'ta y Nota Roja, que empiezan a considerar a la música tradicional mexicana como una manera de apropiarse de lo nacional, en un contexto donde la influencia de la música sudamericana –entonces de moda, en buena medida por los acontecimientos políticos en países como Chile, Argentina, Uruguay y Cuba– formaba parte de los intereses y las formas de expresión de algunos sectores de la cultura urbana de nuestro país. Este contexto sociopolítico promovió un proceso de revaloración de la música tradicional mexicana,

orientando la mirada hacia lo local como un factor de identidad, y por lo tanto, como una herramienta posible para el proceso de fusión. Tal valoración se vio materializada con el surgimiento de una rica producción fonográfica en la que ya estaba presente la música tradicional. Por otra parte, a diferencia del proceso de mezcla musical iniciado en los Estados Unidos (jazz con rock exclusivamente), la vertiente de fusión en los países de América Latina adquiere características particulares que le darán un significado e identidad propios, al retomar como herramientas fundamentales de fusión los géneros y los estilos de sus músicas tradicionales.

2. Campos semánticos. No existe una manera exclusiva de llevar a cabo el proceso de fusión en la música, ya que son varios y distintos los procedimientos y los recursos que utilizan los músicos dedicados a esta corriente, tal y como se ha demostrado a partir del análisis musical. La mayor cantidad de grupos urbanos que practican la fusión musical como forma de expresión pertenecen al campo semántico dos, abarcando un 47 %.⁹⁶ Dichos grupos tienen como forma principal de expresión musical los géneros urbanos, como el rock, el jazz, el blues, etcétera, y retoman ciertas características de la música tradicional mexicana, como es el caso de Aleación 0.720, Parceiro, Gore Matraka, Botellita de Jerez, Sinalojazz, por sólo mencionar a algunos. Siguen los músicos que integran el campo semántico uno, con el 30 %. Se trata de grupos que interpretan música tradicional mexicana como práctica fundamental, y que retoman elementos de géneros populares urbanos para crear fusión. Tal es el caso de Zazhil, Tribu, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, Sonaranda, etcétera. Al final se encuentran los músicos que integran el campo semántico tres, con el 23 %. Estos grupos se encuentran en un nivel intermedio entre los campos semánticos uno y dos, debido a que en algunas ocasiones se acercan más a lo tradicional y en otras a los géneros populares urbanos. Aquí podemos citar a los grupos La Nopalera, Gallina Negra, Meigas, o bien, el trabajo de Lila Downs,

⁹⁶ Cabe señalar que los porcentajes obtenidos en éste y en todos los casos siguientes son resultado exclusivamente del análisis del corpus de trabajo seleccionado para esta investigación, por lo que no pretenden ser ni exhaustivos, ni definitivos, son sólo aproximaciones. De igual manera, aclaro que los porcentajes fueron extraídos de los datos que arrojaron las tablas correspondientes a cada tema aquí señalado, tomando en cuenta que el corpus de trabajo estuvo constituido por noventa piezas. Los porcentajes se calcularon sin decimales.

etcétera. Es importante señalar que gracias a las propuestas artísticas desarrolladas por los grupos pertenecientes a estos tres campos semánticos, se ha abordado la discusión de varios temas que tienen que ver con el desarrollo de la música de fusión, entre los que se encuentran: a) la aparente dicotomía entre lo tradicional y lo urbano, b) la idea inicial de que al utilizarse instrumentos electrónicos se atentaba contra la identidad, c) la percepción de que algunos grupos urbanos consideraban no apropiado utilizar instrumentos tradicionales como parte de su discurso musical, d) la manera de percibir la influencia que tiene la música extranjera sobre la música “nacional”. Algunos políticos e intelectuales pensaban que cualquier influencia musical externa (llámese swing, fox-trot, jazz, blues, etcétera) atentaba contra el desarrollo de una música tradicional y popular “auténticamente” mexicana.

3. Los instrumentos musicales. En cuanto a los instrumentos provenientes de la música tradicional mexicana que fueron utilizados en el proceso de fusión, destacaron los cordófonos, repartidos de la siguiente manera: violín (37 %),⁹⁷ jarana jarocho en sus diferentes tamaños (20 %), guitarra huapanguera (14 %), guitarra acústica (14 %), vihuela (14 %), requinto jarocho también en sus diferentes tamaños (12 %), jarana huasteca (10 %) y arpa (10 %). Se utilizaron instrumentos de la familia de los membranófonos, como los tambores de diversos tamaños y formas (10 %), seguidos de algunos idiófonos, entre ellos la marimba (7 %), el cajón de tapeo (6 %) y los caparzones de tortuga (5 %). En cuanto a los instrumentos musicales de tradición indígena (muchos de reminiscencia prehispánica), observamos que los más utilizados fueron: silbatos, ocarinas, caracoles, trompetas de barro, caparzones de tortuga, huesos de fraile, sartales, raspadores, y algunos de cuerda que se emplean en la música indígena, como la guitarra chamula. Sin embargo, podemos afirmar que, en su gran mayoría, los instrumentos que se usaron para crear la fusión musical fueron los de los grupos mestizos, lo que sugiere que éstos siguen teniendo hegemonía sobre los grupos indígenas. A partir del uso de diferentes instrumentos musicales es que cada pieza adquiere una sonoridad particular que influye en el proceso de fusión: hay grupos que dan mayor importancia al elemento tímbrico, por lo que acostumbran

⁹⁷ En este caso hacemos una diferencia entre el violín que se toca a la manera tradicional, y el sonido resultante de la técnica clásica aplicada en los géneros urbanos.

utilizar una gran diversidad y variedad de instrumentos musicales. Solamente 9 % del total de ejemplos no utilizó algún instrumento proveniente de la música tradicional mexicana para generar fusión musical; el resto usa por lo menos uno. Escasos fueron los grupos –sobre todo los del campo semántico dos– que recurrieron al empleo de instrumentos “poco utilizados”, como la guitarra colorada o el marimbol. Por su parte, entre los instrumentos provenientes de los géneros urbanos que fueron utilizados como herramienta de fusión destacaron: el bajo eléctrico (67 %), la batería (58 %), la guitarra eléctrica (34 %), el piano acústico o teclado con sonido de piano acústico (29 %), el teclado (que puede tener sonidos electrónicos y de piano, pero no acústico) (23 %), la flauta, con sus variaciones dulce y transversa (22 %), el contrabajo (15 %), las tumbadoras (15 %), la guitarra acústica como instrumento pivote, es decir, que funciona en cualquiera de los campos semánticos (14 %), el saxofón (14 %) y el violín (9 %), entre los más importantes. Estos datos nos hablan de que siguen siendo los instrumentos clásicos del trío de rock (bajo, guitarra y batería), en este corpus de trabajo, los más utilizados por su versatilidad estilística y de técnica.

4. Los géneros, estilos o práctica musical. En cuanto a los géneros, estilos o prácticas musicales que se emplearon como herramienta de fusión, en el ámbito de la música tradicional mexicana los más frecuentes fueron: el Son jarocho (24 %), el Son huasteco, incluido el “huapango urbanizado” (21 %), las danzas indígenas y mestizas (9 %), el Son istmeño (7 %), el Son jalisciense (3 %) y la música de banda de alientos (3 %). Como se puede observar, el género más interpretado como herramienta de fusión fue el Son. Dentro de éste, los estilos más recreados por los grupos que prefirieron este tipo de música para hacer fusión fueron el jarocho, seguido del huasteco. Un dato relevante es que el Son jalisciense tuvo una mínima presencia en el resultado total de esta investigación (sólo hay tres ejemplos), lo que nos habla de que la música de mariachi (insisto, solamente al interior de este corpus de trabajo) no se considera un factor de identidad entre los intérpretes de la vertiente de fusión, pues la misma se ha orientado más hacia el Son jarocho y el Son huasteco.⁹⁸ Por otra parte, los géneros urbanos en los que

⁹⁸ Recordemos que estos datos son exclusivos del corpus de trabajo, por lo que no necesariamente reflejan una tendencia general de la música de fusión, aunque sí señalan una

se observó un mayor interés por dialogar con los elementos de la música tradicional mexicana como herramienta de fusión fueron: el jazz con sus diferentes estilos (swing, free-jazz, latino, balada, etcétera, 35 %), el rock con sus diferentes estilos (progresivo, rupestre, etno-rock, etcétera, 34 %), y la música afroantillana en sus diversos estilos (afro, conga, rumba, montuno, etcétera, 20 %). Existen otros géneros con menos presencia en la vertiente de fusión, por ejemplo, la cumbia (por tener una fuerte presencia y popularidad entre diferentes sectores de la población en México fue separada de la música afroantillana, aunque forma parte de ésta) con un 5 %; la música barroca (aunque pertenece a la música académica, la tomamos en cuenta para este proyecto porque forma parte del repertorio de algunos grupos urbanos que recrean música popular) un 4 %; el danzón (también separado del género afroantillano por las mismas características ya mencionadas en el caso de la cumbia) alcanzó un 1 %, al igual que la música electrónica (1 %). Observamos que el rock y el jazz fueron los géneros donde se aprecia un mayor interés y búsqueda en el proceso de fusión debido a sus posibilidades expresivas, técnicas y de arreglo musical. Otro dato importante es que los grupos del campo semántico uno, es decir, aquellos cuya práctica musical eje es lo tradicional, no retomaron ninguna pieza conocida o identificada del ámbito urbano como herramienta de fusión, como sí fue el caso de los grupos urbanos, que si bien tuvo muy poco porcentaje de uso, retomaron piezas conocidas o identificadas del ámbito tradicional (*La Xochipitzáhuac*, *La bruja*, *Guadalajara*, etcétera) como herramienta de fusión.

5. Presencia de elementos de fusión musical. Un componente importante de la investigación fueron algunas características generales y significativas para el proceso de fusión, determinadas a partir del análisis musical. El ritmo fue el aspecto más sobresaliente, pues en el 96 % de los ejemplos se detectó a este elemento musical como una herramienta fundamental para explorar en el proceso de fusión. El trabajo a partir de la melodía abarcó el 59 % y el armónico el 43 %. Estos datos son relevantes porque desde el punto de vista de la teoría evolucionista, generalmente se clasificaba al ritmo como un elemento “primitivo”, por lo tanto, a los grupos que producían música basada exclusivamente en el ritmo se les consideraba inmersos en una etapa

gran propensión hacia los géneros mencionados.

de “salvajismo”. Los grupos cuya música ya incluía la melodía pertenecían a una etapa de “barbarie”, en tanto que las culturas que utilizaban la armonía eran ya consideradas como “civilización”.⁹⁹ Sin embargo, los resultados arrojados por el corpus de trabajo indican que el elemento rítmico es fundamental como herramienta de mezcla entre diferentes tipos de música y, al mismo tiempo, nos permite identificar la particularidad de cada uno de los elementos fusionados. El siguiente rasgo importante fue el estilo de canto, que abarcó un 31 %. Fue interesante observar la mezcla o la diversidad de lenguas utilizadas, así como las diferentes maneras de interpretar el canto en una misma composición o arreglo, desde la combinación de técnicas tradicionales –como el falsete–, hasta el uso de melismas interpretados en el blues. El cambio o la combinación de compás apareció en un 27 %, lo que evidentemente permitió una mayor movilidad melódica y rítmica. La modificación de la tonalidad y/o modalidad fue un aspecto utilizado en un 24 %; la letra de la pieza (manera diferente de materializar el proceso de fusión a partir de historias e ideas que mezclan lo tradicional con lo urbano) en 14 %, y la adaptación de un estilo de ejecución instrumental diferente al género de origen ocupó un 16 %. Estos datos nos permiten acercarnos de manera general a los diferentes modos de llevar a cabo la fusión musical dentro del ámbito popular urbano. Cada músico representa y expresa, con alguno de estos elementos, su manera de comprender y significar el proceso de fusión. Finalmente, la presencia de algún músico que fortaleció sustancialmente el proceso de fusión abarcó el 36 %. Este último dato nos indica que la participación individual a nivel interpretativo o compositivo es un factor importante que favorece el desarrollo de la música de fusión, al proponer y resaltar ciertos aspectos musicales debido a su alto nivel de interpretación y/o composición musical.

6. Procedimientos de arreglo musical. En esta parte podemos identificar de qué forma los grupos utilizaron las características musicales anteriores para crear nuevos elementos de fusión. La repetición rítmica apareció en un 22 %, la repetición melódica en 9 % y la motivica en un 8 %; la repetición armónica como parte integral del arreglo fue de un 3 %. Esta información nos revela la importancia que tiene el ritmo como factor de identidad musical en los

⁹⁹ Cfr. Lewis Henry Morgan, *La sociedad primitiva*. Madrid, Ed. Ayuso, 1971.

procesos de arreglo, es decir, el ritmo es un aspecto musical que da sentido y definición a cierto género o estilo. En cuanto a la modificación notoria de un elemento musical como parte del proceso de fusión destacan: la rítmica un 36 %, la armónica un 33 % y la melódica un 22 %. En materia de combinación de elementos musicales que no han sido modificados notoriamente, la rítmica se utilizó en un 65 %, la melódica en un 46 %, y la combinación armónica apareció en un 13 %. Cabe señalar que la mayoría de los arreglos musicales fueron realizados a piezas tradicionales claramente reconocidas o identificadas; solamente el 11 % del total crearon arreglos en los cuales se advertía la presencia de algún género tradicional mexicano, pero como influencia musical. Por otra parte, cuando la textura de la pieza llegó a ser fundamental en el arreglo (la manera en que fueron tratadas las líneas melódicas) afloraron los siguientes datos: la textura homofónica obtuvo un 9 %, la polifónica abarcó el 7 % y la heterofónica 5 %. Finalmente, el timbre como resultado del proceso de fusión obtuvo un 68 % debido a la diversidad y al tratamiento en el arreglo de los instrumentos utilizados en el proceso de fusión.

7. Niveles de fusión. A partir de todos los elementos estudiados podemos afirmar que, así como no hay una sola manera de realizar el proceso de fusión, tampoco hay una forma única de “medir” o caracterizar la intensidad de dicho proceso. Para los propósitos de este estudio tomamos como base cuantificable la apropiación y el manejo de los diferentes ingredientes que nutren dicha vertiente, tanto de música tradicional mexicana como de los géneros urbanos. En este sentido, el nivel de fusión 2 (fusión media, intermedia) abarcó el 58 %. El nivel de fusión 1 (fusión escasa, mínima) aparece en un 25 % y el nivel 3 (fusión máxima o intensa) en un 18 %. Estos datos simplemente nos arrojan una medición cuantitativa que se creó ex profeso para este trabajo, sin embargo, también nos aportan elementos para conocer el desarrollo musical que ha experimentado a lo largo de su historia la vertiente de fusión en México.

Aunque no se abordó de manera significativa la parte contextual de la música de fusión (salvo la utilización de los datos que aparecen en algunos fonogramas, las entrevistas realizadas a los músicos que se publicaron en determinados diarios, la información que arrojó la aplicación de algunos cuestionarios a músicos de dicha vertiente, y el contacto personal gracias

a la experiencia de compartir escenarios con grupos de fusión), no quiero pasar por alto la forma en que varios grupos conciben el proceso de fusión. Algunos músicos afirman que simplemente se nutren de “geografías y culturas diversas”; otros comentan que su música es “la suma de influencias absorbidas a lo largo de su trabajo”; hay quienes aclaran que su labor se basa en “hacerle caso a la pluralidad de sonidos que hay en un lugar”; y para otros, la música de fusión no es otra cosa que “una simple expresión verbal, y lo que vale es la manera muy personal de sentir y hacer música”. Es importante señalar que también hay grupos o músicos que están en contra del término fusión (desde una perspectiva ideológica), aunque en la práctica forman parte activa de esta vertiente, en tanto que otros se asumen abiertamente como creadores o ejecutantes de música de fusión. Evidentemente, cada músico o grupo tiene su forma particular de ver o concebir la música de fusión, dependiendo del campo semántico y el género al que pertenecen. Pareciera que los músicos de rock son más “arriesgados”, sin intentar “teorizar” demasiado acerca de su música. Los músicos de jazz, por su parte, están muy involucrados en la parte técnica del arreglo o la composición musical, sin embargo, no han logrado generar movimientos aglutinadores como lo ha hecho el rock. Lo que sí es una realidad es que cada vez hay más circuitos de circulación, grabaciones y un público muy amplio para este tipo de música, lo cual amerita que se le dedique un número mayor de estudios. Finalmente, y parafraseando al investigador John Blacking: “La música es un evento sonoro humanamente organizado”, y si la humanidad es diversidad por naturaleza, la música de fusión también representa diferentes formas de asumirla y recrearla, así como una gran diversidad de propuestas que ameritan ser investigadas para ir conformando “una historia aún no escrita”.

VI. FONOGRAFÍA

La siguiente fonografía es el resultado de la búsqueda de grabaciones que tuvieran entre sus características principales la recreación de géneros y estilos de la música tradicional mexicana (indígena o mestiza) como herramienta de fusión. Para que el lector pueda tener la referencia completa, en este apartado consigné todos los fonogramas que pude recopilar físicamente como parte del acopio inicial, aunque algunos no presentaran la característica de utilizar la música tradicional mexicana como uno de sus ingredientes de fusión. En otras palabras, en esta fonografía aparecen todas las grabaciones reunidas inicialmente, sin pasar por un proceso de selección, ya que en algunos casos los grupos utilizan solamente géneros urbanos para crear fusión (rock con música afroantillana, jazz con rock, blues con cumbia, o bien, músicas tradicionales de varias partes del mundo mezcladas entre sí, etcétera). Las grabaciones que sí se emplearon en este proyecto han sido señaladas con un asterisco (*) al final. Cabe señalar que todos los fonogramas tuvieron una primera sesión de escucha, simplemente para realizar la selección definitiva de acuerdo con el objeto de estudio.

Por otra parte es importante aclarar que esta fonografía no pretende, ni puede ser definitiva, pero sí representativa de la vertiente de fusión. Como en toda selección o antología, quedan fuera del corpus de trabajo varias grabaciones que en el futuro se podrían ir incorporando en una fonografía más amplia, o incluso en un catálogo de la música de fusión. Evidentemente, en este trabajo no están presentes todos los grupos que se dedican a dicha vertiente. La selección se realizó, entre otras cosas ya señaladas, en función de la disponibilidad de las grabaciones y se pretendió incluir a los grupos más importantes o representativos desde el punto de vista de su propia proyección, es decir, grupos que son considerados, entre los mismos músicos, como parte de la vertiente de fusión. Además se intentó abarcar grabaciones

realizadas desde finales de los años sesenta del siglo pasado (cuando comienza la vertiente de fusión con sus características ya señaladas) hasta el año 2008, periodo que delimita el proyecto (durante los años siguientes al término de este trabajo y hasta la publicación de este libro, afortunadamente la producción de fonogramas se ha incrementado considerablemente, así como los géneros que participan en el proceso de fusión). Para llevar a cabo la escucha de algunas obras fue necesario digitalizar varias grabaciones que originalmente se publicaron en discos de acetato LP (décadas de los sesenta y setenta). En otro momento se podrá incorporar el trabajo de otros grupos y músicos que lamentablemente no fue posible obtener en esta primera etapa.

Finalmente, es importante señalar que los datos asentados en esta fonografía provienen exclusivamente de la información que presenta el propio fonograma. Asimismo, y como ya se mencionó, se incluyeron algunas grabaciones que no presentan año de publicación, pero debido a su importancia histórica dentro del desarrollo y la difusión del objeto de estudio, fueron incluidos en la fonografía.

1. **Aire Huasteco**, *Sones para un nuevo sol* [CD]. México, Ollín Grabaciones, 2004.*
2. **Aleación 0.720**, *Aleación 0.720* [LP]. México, Atonal Discos, 1987.*
3. _____, *Leyenda* [LP]. México, Atonal Discos, LME-554, 1989.
4. **Astillero**, *Tequio* [CD]. México, Astillero Recordings, ARO-1007, 2001.*
5. _____, *Antología* [CD]. México, Ediciones Pentagrama, 1991.
6. **Banda Elástica**, *Los awakates de Nepantla* [CD]. México, Discos Tiradero, CDGLP066, s. f.
7. _____, *Maquizcoatl* [CD]. México, Discos Tiradero, 1996.*
8. _____, *Catálogo de tiraderos* [CD]. México, Discos Tiradero, s. f.
9. **Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe**, *Sones de tierra y nube* [CD]. México, Asociación Cultural Xquenda, XQCECAM01, 2005.*
10. **Bandula**, *Qué chévere guateque* [CD]. México, Ediciones Pentagrama, APCD-588, 2005.*
11. _____, *Arcoíris* [CD]. México, Ediciones Pentagrama, APCD 587, 2005.*

12. **Botellita de Jerez**, *Lo mejor de Botellita de Jerez* [CD]. México, BMG Ariola, Serie Rock en Español, 743218674020, 2001.*
13. **Café Tacuba**, *Cuatro caminos* [CD]. México, Universal MCA, 1132492, 2003.*
14. _____, *Un viaje* [CD]. México, Universal, 9880832, 2005.*
15. **Canek**, *Por la tierra libre-unidos venceremos* [LP]. México, Interson, LPJA-002, 1976.
16. **Caifanes**, *El silencio* [CD]. México, BMG Ariola/RCA, CDL-1091, 1992.*
17. **Cipriano**, *El costumbre* [LP]. México, Discos Pentagrama, LPP-129, s. f.
18. **Cristal**, *Cristal* [LP]. México, Discos Arte, YS-7004, 1980.*
19. **Cuauhtémoc Tavira**, *Horizonte Calentano* [CD]. México, Ediciones Pentagrama, 2007.
20. **Chuchumbé**, *Contrapuntea'o* [CD]. México, Ediciones Pentagrama, APCD-534, 2004.*
21. _____, *¡Caramba niño!* [CD]. México, Conaculta/Discos Alebrije/Ars Flventis, 1999.*
22. **David Haro**, *Ariles, música del Sotavento* [CD]. México, CN-CA-DGCP, 2000.*
23. **El Duetto**, *Mestizo* [CD]. México, Producciones Fonográficas, 1992.*
24. **Enrique Nery**, *Ambiance* [CD]. México, Global Entertainment, Serie Smooth jazz/Instrumental latino, GECDG 503 3, 2001.*
25. _____, *Mexicanista* [CD]. México, Sala de audio-Alternativas, SAU 031, s. f.
26. **Ensamble Continuo**, *Laberinto en la guitarra* [CD]. México, Urtext, 2002.
27. **Eugenia León**, *Tatuajes* [CD]. México, sin compañía, 2003.*
28. **Fandango, Duende y Taraf**, *Las tres orillas del Atlántico* [CD]. México, Producciones Alebrije/Conaculta Fonca/Conaculta Culturas Populares e Indígenas, ALCD006, 2006.
29. **Fusión**, *Con fussion* [CD]. México, Conaculta, Programa de Cultura, Recreación y Artes, 1999.
30. **Gallina Negra**, *De flora y fauna* [CD]. México, Axólotl Producciones, 1999.*

31. _____, *Similares y conexos* [CD]. México, Axólotl Producciones, 2001.
32. **Georgina Meneses**, *Georgina Meneses* [CD]. México, sin compañía, 2004.
33. **Gerardo Bátiz**, *Gerardo Bátiz* [LP]. México, Discos Alebrije, 1985.
34. **Gore Matraka**, *Rumba jarocho* [CD]. México, Grabaciones Lejos del Paraíso, CDGLP 084, 2004.*
35. **Guillermo Diego**, *De realto y fantasía* [CD]. México, Urtext, JBCC 082, 2003.
36. **Guillermo Diego y Musicante**, *Sonoridades mexicanas* [CD]. México, Grabaciones Lejos del Paraíso, CDGLP 034, 1993.
37. **Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú**, *Juglar de fiesta y quebranto* [CD]. México, Angelito Editor, 2006.*
38. _____, *Soy de estas tierras originario* [CD]. México, Angelito Editor, GVTO-CD05, 2004.*
39. **Hamac Caziim**, *Fuego divino* [CD]. México, Instituto Sonorense de Cultura, s. f.
40. **Hamac Cazzim et al.**, *De “el costumbre” al rock. Encuentro de Música Indígena* [CD]. México, INI, 2000.*
41. **Hilario y Micky**, *Jazzteca* [LP]. México, Capitol, 1967.*
42. **Huazteco**, *Huazteco* [CD]. México, Conaculta/Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, 2006.*
43. **Isla**, *Isla* [LP]. México, Discos Pentagrama, 1981.*
44. **Jaime Luna, Mario Paz, Ángel García**, *Trova serrana* [LP]. Oaxaca, DGCP-ITO, 1988.
45. **Javier Nandayapa Trío**, *Javier Nandayapa Trío* [CD]. México, sin compañía, 2002.
46. **Jorge Morenos**, *Vetas del gran árbol del Son Cuexteco* [CD]. México, Asociación Cultural Xquenda/Conaculta/Fonca, 2005.
47. **Julio César Oliva**, *México mágico* [CD]. México, Urtext, DLU 012, 2001.
48. **La Cocina**, *La cocina* [LP]. México, Discos Alebrije, s. f.
49. **La Nopalera**, *Crece la audiencia* [LP]. México, Nueva Cultura Latinoamericana, LP-0025, 1978.
50. _____, *IV La Rabia dominio público* [LP]. México, Discos Arte, YS-7005, 1980.*

51. _____, *Tremendo alboroto* [LP]. México, Discos Arte, YS-7003, 1979.
52. **La Troupe**, *25 años de diversión* [CD]. México, Conaculta/Fonca, s. f.*
53. **Lila Downs**, *Una sangre* [CD]. México, NARADA, 2004.*
54. _____, *Border La línea* [CD]. EUA, NARADA, 2001.*
55. _____, *La sandunga* [CD]. México, O. P. I. 2627.
56. _____, *Árbol de la vida* [CD]. EUA, NARADA, 2000.*
57. _____, *La cantina* [CD]. México, NARADA, 009463.
58. **Los de Abajo**, *Latin Ska Force* [CD]. México, PP Lobo Records, PPLB 0030, 2002.*
59. **Los Parientes de Playa Vicente Veracruz**, *Las olas del mar* [CD]. México, sin compañía, 2004.
60. **Los Xochimilcas**, *México y su música* [CD]. México, Peerless MCM, s. f.
61. _____, *Colección estelar, 20 super éxitos originales* [CD]. Alemania, América Digital, s. f.
62. **Marco Antonio Anguiano**, *La guitarra mexicana del siglo XX*, vol. II [CD]. México, Quindecim, 2000.
63. **Metamorfosis**, *Metamorfosis* [LP]. México, Discos Pentagrama, LPP-048.
64. **Meigas**, *Las brujas de Xichú, La sierra vieja* [CD]. México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Instituto Quereetano de la Cultura y las Artes, 2007.*
65. **Miguel Peña**, *Sones y huapangos* [CD]. México, sin compañía, s. f.
66. **Mitote Jazz**, *Carreta de sueños* [CD]. México, Fundación Gonzalo Río Arronte, APCD 1384, s. f.*
67. _____, *La Geografatura* [CD]. México, Ediciones Pentagrama, APCD 1308, s. f.
68. **Mono Blanco y Stone Lips**, *El mundo se va a acabar* [CD]. México, Urtext/Fonca, UL-3004, 1997.
69. **Muna Zul**, *Muna Zul* [CD]. México, Audioflot, 2005.
70. **Musicante La Otra Música de Cámara**, *Buscando un tesoro* [LP]. México, Discos Pueblo, 1983.
71. **Na'rimbo**, *Na'rimbo* [CD]. México, Mariposa-Satín, Conaculta/ Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach), 2000.*

72. _____, *Un poco más...* [CD]. México, Ediciones Pentagrama/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach), APCD-632, 2007.*
73. **Nota Roja**, *Nota Roja* [LP]. México, Fotón, LPF-053.
74. **Nunduva Yaa**, *Sonidos y costumbres* [CD]. México, Casa de la Cultura Oaxaqueña, Gobierno del Estado de Oaxaca, 2005.*
75. **On'ta**, *Tengo que hablarte* [LP]. México, Discos NCL, NCL-LP-004, 1976.*
76. **Parceiro**, *Jazz fusión* [CD]. México, PM Records, PM-CD1002, 1995.*
77. **Real de Catorce**, *Voy a morir* [CD]. México, Híkuri Records/Instituto Zacatecano de Cultura, CDDP-1235, 2002.*
78. _____, *Real de Catorce* [CD]. México, Discos Pueblo, CDDP-1207, 2000.
79. **Relicario**, *Mar de sueños* [CD]. México, Producciones Cimarrón, s. f.
80. **Roberto González**, *Madre mesoamericana* [CD]. México, Conaculta/TIMOHUICA/Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2000.*
81. **Rodolfo Popo Sánchez et al.**, *Jazz a la mexicana* [CD]. México, Space Music Records, 170602, 2000.
82. **Rodrigo González**, *El profeta del nopal* [CD]. México, Pentagrama, PCD 051, s. f.*
83. **Salvador Negro Ojeda**, *El necio, yo me muero como viví...* [CD]. México, Fonca/Discos Pueblo, s. f.
84. **Silvia Abalos y Te' ome**, *Cuánto del otro hay en mí* [CD]. México, sin compañía, 2004.
85. **Sinalojazz**, *Sinalojazz* [CD]. México, UPN/Conaculta, 2006.*
86. **Sincretismo**, *Sincretismo* [CD]. México, Conaculta, s. f.
87. **Sonaranda**, *Son que ara y anda...* [CD]. México, Conaculta/Ediciones M, 2002.*
88. **Sonaranda de Anastasia**, *Puksi'ik'al Xochiltzin* [CD]. México, Conaculta/AMARTE/Xquenda, 2005.*
89. **Son de Barro**, *Agua y tierra* [CD]. México, MBK Estudios, s. f.*
90. **Son del Pueblo**, *Sones y chilenas con gusto* [CD]. México, Discos del Mictlán, 2006.*
91. **Son de Madera**, *Las orquestas del día* [CD]. México, Kay-Nah Estudios, 2004.*

92. _____, *Son de Madera* [CD]. México, Urtext, UL 3003, 1997.*
93. **Son y Tanguero**, *El son que nos une* [CD]. México, Gobierno del Estado de Tabasco, 2006.
94. _____, *Golpe de sotavento* [CD]. México, Ediciones Pentagrama, s. f.
95. **Susana Harp**, *Ahora* [CD]. México, Xquenda, 2005.*
96. **Tribu**, *Música popular mexicana contemporánea*, vol. 3 [LP]. México, Cademac, 1984.*
97. _____, *Fusión etno-rock, Cuauhtémoc águila solar* [LP]. México, Cademac/Pentagrama, LPP-078, 1987.*
98. _____, *Contra la indiferencia* [LP]. México, s. f.
99. **Viraje**, *Viraje* [CD]. México, Discos Cóndor Pasa, DCP-LP008, s. f.
100. **Yolotecuani**, *Pueblo y fiesta, sones de Tuxtla* [CD]. México, Conaculta/PACMyC/Ediciones M, s. f.
101. **Zazhil**, *Hibridos* [LP]. México, Pentagrama, LPP-091, 1988.*
102. _____, *Sones para un nuevo sol* [CD]. TenochDisc Records/Ediciones Pentagrama, APCD 431, 2000.*
103. _____, *Sones de luna nueva* [CD]. México, Fonarte, CDDP-1388, 2008.*

Fuentes documentales

Abril, Gonzalo, “World music, ¿el folklore de la globalización?”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SIBE* [mesa redonda]. Madrid, Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, 2004.

Adell, Joan-Elies, *La música en la era digital, la cultura de masas como simulacro*. España [s. l.], Editorial Milenio, 1998.

Agustín, José, “Prólogo”, en Jaime García Leyva, *Radiografía del rock en Guerrero*. México, Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, 2005.

Arteaga Castro-Pozo, Maritza, “De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968”, en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas*. Barcelona, Ariel, 2002.

Claes Af, Geijerstam, *Popular Music in Mexico*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1974.

Cortés, David, *El otro rock mexicano: Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*. México, Times Editores, 1999.

Cruces, Francisco, “World music, ¿el folklore de la globalización?”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SIBE* [mesa redonda]. Madrid, Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, 2004.

Chalmers, F. Graeme, *Arte, educación y diversidad cultural*. Barcelona, Paidós, 2003.

Derbez, Alain, *Datos para una historia aún no escrita. Una aproximación al jazz en México*. México, Editorial Ponciano Arriaga, 1994.

Fordham, John, *Jazz, historia, instrumentos, músicos, grabaciones*. México, Diana, 1993.

Gamio, Manuel, *Forjando Patria*. México, Porrúa Editores [3ª edición], 1982.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F., Grijalbo/Conaculta, 1990.

_____, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, Gedisa, 2004.

García Leyva, Jaime, *Radiografía del rock en Guerrero*. México, Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, 2005.

Garrido, Juan S., *Historia de la música popular en México*. México, Ex-temporáneos, 1974.

González, Juan Pablo, “No estaba muerto, andaba de parranda: reflexiones sobre género musical y sentido en el siglo XX”, en *XV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires, [s. e.], 2002.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

Henry Morgan, Lewis, *La sociedad primitiva*. Madrid, Editorial Ayuso, 1971.

Herrera, Julio y Camilo Camacho, Encuentro de Música Indígena, notas al CD *De “el costumbre” al rock*, INI-ETM-VIII-07, 2000.

Ibáñez, Lucía, “La música de fusión en México”, en *Topodrilo*. México, UAM, s/a.

Laplantine, Francois y Alexis Nouss, *Mestizajes, de Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.

Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*. México, FCE, 1962.

López Guevara, Miriam y Javier Soler Valle, “Rock mexicano: un toque indígena”, tesis de licenciatura en Periodismo, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Aragón, 2003.

Malacara Palacios, Antonio, *Catálogo casi razonado del jazz en México*. México, Conaculta/Fonca/Delegación Tlalpan/Instituto Zacatecano de Cultura/Secretaría de Cultura GDF, 2005.

Mardones, José María, “El multiculturalismo como factor de modernidad social”, en *El espejo, el mosaico y el crisol. Modelos políticos para el multiculturalismo*. Barcelona, Anthropos, UAM, 2001.

Martí, Josep, “World music, ¿el folklore de la globalización?”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SIBE* [mesa redonda]. Madrid, Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, 2004.

_____, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Balmes, Deriva Editorial, 2000.

Martínez García, Silvia, “Músicas ‘populares’ y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 4, Fundación Autor SGAE ICCMU, Madrid, 1997.

Mattelart, Armand, *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona, Paidós, 2005.

Menanteau, Álvaro, *Hacia una redefinición del término “fusión”* [en línea] jazzclub.wordpress.com/2006/08/01-hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau. [Consulta: 10 de febrero de 2012.]

Moreno Rivas, Yolanda, *Historia ilustrada de la música popular mexicana*. México, Promexa, 1979.

_____, *Historia de la música popular mexicana*. México, Alianza Editorial Mexicana/Conaculta, 1989.

Negus, Keith, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona, Paidós, 2005.

Nettl, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

Ochoa, Ana María, “La producción grabada y la definición de lo local sonoro en México”, en *Heterofonía* núm. 124, 2001.

Pelinski, Ramón, *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Ediciones Akal, 2000.

Primer Festival de Fusión (programa de mano). México, Conaculta, Museo Nacional de Culturas Populares, 2001.

Reuter, Jas, *La música popular de México*. México, Panorama Editorial, 1985.

Robles Cahero, José Antonio, “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, *Boletín AGN*, Archivo General de la Nación, núm. 8, abril-junio, México, 2005.

_____, “Occidentalización, mestizaje y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas de México”, en *Musical Cultures of Latin America, Global Effects, Past and Present*, vol. XI. Los Ángeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California, 2003.

Rubinelli, María Luisa, “Sincretismo”, en *Pensamiento latinoamericano y alternativo* [en línea] <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=192>, CECIES, 2010-2012. [Consulta: 11 de abril de 2011.]

UNESCO, *Declaración de la Diversidad Cultural* [en línea] http://portal.unesco.org/es/ev.phpurl_id=13179&url_do=do_topic&url_section=201.html. [Consulta: 18 de noviembre de 2011.]

Vázquez Valle, Irene, “Apuntes para documentar los inicios de la reproducción en serie de la música y sus repercusiones en el ámbito popular mexicano”, en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*. Ciudad Victoria, Gobierno Constitucional del Estado de Tamaulipas/Federación Editorial Mexicana, 1985.

Velasco, Jorge, *El canto de la tribu*. México, DGCPI, 2004.

Villanueva, René, “La nueva canción en México, medios de comunicación masiva”, en *1er Festival Nuevo Canto Latinoamericano. Memoria del Foro*. México, CREA/Fonapas, 1982.

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge S. Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Los géneros tradicionales en la música de fusión en México
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2016
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA)
San Lorenzo 244, colonia Paraje San Juan, Iztapalapa, Ciudad de México.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.

Otros títulos de la colección:

*Las instituciones oficiales
de la danza clásica y la producción
coreográfica nacional (1963-2003)*

María Cristina Mendoza Bernal

•

Filosofía y danza

Kena Bastien van der Meer

•

*Danzar para la salud. La práctica
y la formación dancísticas en el
Instituto Mexicano del Seguro Social
(ca. 1943-1976)*

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

Los géneros tradicionales en la música de fusión en México es un novedoso y valioso estudio de corte multidisciplinario, que por primera vez se ocupa de un repertorio fascinante e indispensable para nuestra reciente historia sonora, pero que por momentos es poco conocido, tanto por los músicos como por el público en general.

El trabajo toma como punto de partida a algunos grupos de la singular década de los sesenta, época en que por primera vez fue ensayada la fusión entre los géneros urbanos y los tradicionales en nuestro país. Le da seguimiento al devenir histórico-musical del género para traernos hasta la época actual. Por una parte su aportación es documental al consignar sistemáticamente fonogramas, grupos, ensambles, personajes, músicos y compositores; por otra parte ofrece una novedosa propuesta analítico-musical que redondea la presentación histórica del centro del trabajo: la música denominada de fusión escrita en México en los últimos cincuenta años.

Partiendo de una vasta vivencia como músico, particularmente, pero no exclusivamente, del área del jazz, y de su experiencia académica en diversas áreas de la investigación musical, el maestro Enrique Jiménez nos interna en este repertorio que en épocas recientes se va convirtiendo a la vez en objeto de interés musicológico, etnomusicológico y de la historia cultural contemporánea de México.

Dr. Joel Almazán



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBA

